

دور الأدب المقارن

في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر

تأليف
الدكتور محمد غنيمي هلال



0110806



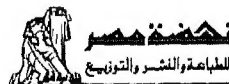
Bibliotheca Alexandrina



دور الأدب المقارن

في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر

الدكتور محمد بن محمد بن هلال



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تمهيد

الأدب المقارن والأدب القومي

نظرية المحاكاة عند الرومان ، وفي عصر النهضة الأوروبية ، والعصر الكلاسيكي

يشرح الأدب المقارن مناطق التلاقى التاريخية بين الآداب ، ويبين طبيعة هذا التلاقى ، ويوضح ما يسفر عنه من نتائج في توجيه حركات التجديد الأدبية والفكرية ، مع الكشف عن وجوه الأصالة في هذا التجديد .

ويتبع ذلك - ضرورة - جلاء حركة الأدب القومي حين ينشد الإفادة من الآداب الأخرى كي يقوم برسالة الحق في توجيه الوعي القومي وجهة رشيدة ، وكذلك حين يغذى بدوره حاجة الآداب الأخرى ، فيؤثر فيها ، ويتعاون معها على تأدية رسالته الأدبية الإنسانية .

وتلك الحركة الدائبة المزدوجة طابع كل أدب قومي ناهض ، وهى محور كل تجديد أتيح له أن يتم في الآداب جميعاً .

ولكل أدب عصور نهضاته التى فيها أسهم فى تقدم الآداب العالمية ، ووجد سبيله إلى صنوف من التأثير تتجلى فيها عبقرية أهله وصدارهم الفكرية ، وجلأؤها فى الدراسات المقارنة خير سبيل لتغذية المشاعر القومية .

على أن الأدب القومي قد يفيد من ثمرات القرائح فى الآداب الأخرى ، مع الاحتفاظ بأصالته وطابعه القومي ، حين يهضم تلك الثمرات العالمية ، ويمثلها فى إنتاج ذو طابع أصيل ، ويستعين بها على وجه رشيد . وذلك آية النهم العقلى

والفكرى ، وسمة كل أدب ناهض فنى . وكان أسلافنا الراشدون من القدوات الطيبة فى هذا السبيل ، فعلى الرغم من حرصهم البالغ على تراثهم الأدبى والفكرى ، لم يترددوا فى الإفادة من آداب غيرهم ومن تراث عقول الأمم الأخرى . وقد دفعهم إلى ذلك وفاؤهم لتراثهم القديم نفسه ، وإذ كانوا يريدون تنميته وإكماله والنهوض به ، لا الوقوف عند حدوده ، والاقتناع بما ورثوا منه .

وها هو ذا الجاحظ - وهو من الأمثلة الطيبة فى نزعة الإنسانية ، وحرصه على الإفادة من منابعها ومظاهرها ما استطاع - يقول : « إذا سمعت الرجل يقول : ما ترك الأول للآخر شيئاً فاعلم أنه ما يريد أن يفلح » . وأرشد السبل إلى إضافة الجديد فى الأدب القومى هى الاسترشاد بمواطن النضج فى الآداب الأخرى واستبداؤها ثمراتها ، ومن المسلم به أنه ليس من جديد جدّة مطلقة سواء فى الأدب أم فى العلم . ذلك أن العقول والأذواق الناهضة ، فى الأفراد والأمم ، تتوارث الماضى ، وتنظر فيه نظر الفاحص المدقق ، كى يتسنى لها بعد ذلك أن تضيف جديداً إلى تراث الإنسانية أو التراث القومى . والإنتاج العبرى فى كل باب ليس ملكاً لمن أنتجه ، بل يصير ميراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء . ولنعد إلى الجاحظ - وقد أغنى رغبته الطموح فى المعرفة بورده مناهل الثقافة العالمية لعهد - لنستمع إليه يقول : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونانية ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسناً ، وبعضها ما أنتقص شيئاً ... وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى انتهت إلينا ، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها^(١) » .

وتتعاون الأمم والعبريات فى إكمال تراث الإنسانية العقلى والفنى ، ولكل

(١) قال الجاحظ ذلك وهو بسبيل التحدث عن الترجمة ، ونقتبس منه هذه الجملة لأن مضمونها صحة ما نقره هنا .

منها ناحية صدارة بالتأثير ، وناحية نمو بالتأثر الرشيد . فقد نهض الأدب اللاتيني باتصاله بالأدب اليوناني ، وقاد الأدب الايطالي والأسباني الآداب الأوربية الأخرى في عصر النهضة ، وساد الأدب الفرنسي في العصر الكلاسيكي ، وكانت الصدارة للأدب الإنجليزي والألماني ثم الفرنسي بين الآداب الأوربية في أواخر القرن الثامن عشر ، ثم انتقلت الصدارة إلى الأدب الفرنسي من جديد في القرن التاسع عشر . وفي العصور الحديثة تعاونت الآداب الكبرى كلها في تبادل ظواهر التأثير والتأثر ، حتى لم يعد في العالم كاتب أو ناقد ذو مكانة لا يعرف عن الآداب الأخرى في ميدان تخصصه ما يستطيع به أن ينتج أدباً أو نقداً يعتد بهما .

ولأدبنا القومي العربي كذلك عصور نهضاته وصدارته . فقد أفاد من الأدب اليوناني والأدب الإيراني في عهوده القديمة ، واتصل بالآداب الأوربية في العصور الوسطى ، ليغذيها بمواد موضوعاتها الأدبية في ميدان الشعر وقصص الفروسية والحب ، ثم اتصل بها كذلك في عصر النهضة وفي العصر الرومانتيكي . وتصدر مجالات تجديد كثيرة في الآداب الإسلامية وبخاصة الأدب الفارسي . وفي العصور الحديثة توثقت صلته بالآداب الأوربية وامتاح من موارد التجديد فيها .

وقد نضج الوعي الأدبي لدى كبار الكتاب العالمين ، ولدى نابغى كتابنا المحدثين ، فهم يعتدون بتراث الأدب الماضي العالمي ، ويفيدون منه ما استطاعوا في حدود الأصالة . وأصبح هذا الوعي موضوع دراسة النقد والكتاب . وصارت هذه الدراسة منهجية في علم الأدب المقارن الحديث .

ونضرب مثلاً بواحد من كبار هؤلاء النقاد العالمين ، هو « ت . س . إليوت » حين يدرس ما أسماه : « التقاليد والموهبة الفردية » . والتقاليد - كما يفهمها - سبيل تغذية لمواهبه . ومعنى التقاليد عنده اعتداد الكاتب بالتراث

الأدبي العالمي كله مع التعمق في الأدب القومي ضرورة . وعنده أن خير إنتاج أدبي هو ما يتجلى فيه أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا^(١) . ويقرر أن على الكاتب أن يكون على وعي بأن الآداب الأوربية - منذ « هوميروس » ، بما فيها من أدب بلد الكاتب - تؤلف وحدة حية ، لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضي ، ويجب أن يقاس كل إنتاج أدبي حديث بنسبته إلى تراث الماضي كله . وإنتاج كبار الكتاب في كل أدب قومي قائم على الوعي التاريخي بكل ما استطاع الكاتب أن يغذى به أصالته كي ينتج جديدًا يعتد به ، بحيث يكون تقويمه الصحيح ، فهمه حق الفهم ، من الأمور التي لا بد فيها من الرجوع إلى مضاده ، « أي صلته بالأسلاف وكبار الموق من الشعراء والفنانين » . وجوهر هذه الفكرة قد أخذ « إليوت » عن كبير النقاد الرمزيين الفرنسيين : « ريمى دى جورمون » ، في كلمته الدقيقة الجامعة : « لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية في الهواء ، ولا وجود في الأدب - كما لا وجود في الطبيعة - لجيل تلقائي ، والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال ، على أنها - بعد - ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها »^(٢) .

ومن المعطيات المسلم بها ، والتي قامت على أساسها الدراسات المقارنة الحديثة ، أن التأثير بالكتاب والآداب لا يمحوا الأصالة . وقد لحظ ذلك كبار الكتاب والمجددين منذ ازدهر الأدب اللاتيني على أثر اتصاله بالأدب اليوناني وتأثره به تأثرًا محمودًا خصبًا . وكان هذا الازدهار من أوضح ظواهر التأثير الأدبي

T.S. Eliot : Sacred Wood, p. 17-18.

(١)

(٢) المرجع نفسه ص ٤٩ .

R. De Gourmont : Promenades littéraires, 5é série,
P.131.

(٣)

فى البقلم؁ فكان موضوع دراسة شعراء اللاتينين وكتابهم؁ فوضعو فى دراساتهم هذه أساساً لنظرية لابد أن نوجز القول فيها تمهيداً لدراستنا المقارنة؁ ألا وهى نظرية « المحاكاة » . وقصدنا بحدیثنا عن هذه النظرية أن نعيد النظر فى فكرة التأثير الموضوعية التى ورثناها عن نقدنا العربى القديم فىما يخص السرقات الأدبية : وذلك أن رواسب دراسة السرقات الأدبية عقبة من العقبات فى سبیل الدراسات المقارنة الحديثة؁ لا بد من تذليلها قبل البدء فى هذه الدراسات وشرح مناهجها .

وموجز نظرية المحاكاة أن على الكاتب أن يفید من كتاب الآداب الأخرى لينمى إمكانياته الفنية؁ ويقوم بما يجب عليه نحو أدبه القومى؁ فيغنيه بثمار القرائح العالمية . وأقدم ظاهرة لفتت نظر الكتاب إلى هذه الحقيقة هى ازدهار الأدب اللاتينى بفضل تأثيره بالأدب اليونانى؁ فقد كانت هذه الظاهرة أقوى من أن تمر غير ملحوظة من الشعراء والنقاد المعاصرين؁ ذلك أن اللاتينية ظلت نحو خمسة قرون لا أدب يذكر لها قبل أن تتصل بالأدب اليونانى . وأول من نبه الشعراء والكتاب إلى أثر هذه المحاكاة الرشيدة هو الشاعر الرومانى « هوراس » (٦٥ - ٨ ق . م) فى كتابه « فن الشعر »؁ إذ يقول^(١) : « اتبعوا أمثلة الإغريق؁ واعكفوا على دراستها ليلاً واعكفوا على دراستها نهاراً » . خطأ بعده الناقد الرومانى « كانتيليان » (٣٥ ق . م - ٥٦ م) خطوات واسعة فى شرح هذه النظرية . فقد سن لهذه المحاكاة قواعد هامة أولها : أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه . وهو يقصد طبعاً محاكاة الكتاب اللاتينين لليونانيين؁ والقاعدة الثانية : أن المحاكاة أمر جد تتطلب استعداداً خاصاً لدى من يحاكون؁ ولا بد فيها من بذل جهد لا يقل عن الجهد الذى دعا إليه

(١) البيان ٢٦٨ - ٢٦٩ من كتابه : فن الشعر .

«أرسطو» في نظريته الأخرى : محاكاة الطبيعة . والقاعدة الثالثة : أن على الكاتب الذى يحاكي أن يختار نماذج تتيسر له محاكاتها ، فلا بد أن تتوافر له قوة الحكم عن خبرة وسعة اطلاع ، كى يميز الجيد من الردىء ، فيحاول محاكاة الجيد . ولكى تكون المحاكاة مثمرة يجب أن نهتم بجوهر العمل الأدبى ولبه ، ومقوماته الجوهرية ، فلا يصح أن نهتم بالجزئيات ، أو بالصياغة الجزئية . وأخيراً يقرر «كانتيليان» أن المحاكاة ليست سوى وسيلة تنمية إمكانيات الكاتب ومقدرته ، فهى فى ذاتها غير كافية إذا اقتصر الكاتب عليها ، ولكى تكون هذه الوسيلة ناجحة، يجب ألا تعوق ابتكار الكاتب ، وألا تحول دون أصالته^(١) .

وقد فلسف نظرية المحاكاة هذه شراح «أرسطو» من الايطاليين فى القرن السادس عشر ، فأروا أنها إكمال لنظرية «أرسطو» فى محاكاة^(٢) الطبيعة . ذلك أن نماذج الطبيعة - لمن يلجأ مباشرة من الكتاب والشعراء - نماذج ناقصة ، فعلى الفنان أن يبذل جهداً شاقاً ليختار من بين نماذجها كى يصوغ عمله الفنى الجميل، وقد نبه «أرسطو» إلى نقص نماذج الطبيعة لمن يلجأ إليها مباشرة ، ومن عباراته فى ذلك أن « الطبيعة مأساة رديئة » . فعلى الكاتب المحاكى للطبيعة ، إذن ، أن يختار من بين أحداثها وموضوعاتها . وقد قام القدماء بهذا الاختيار الفنى ، فخلقوا طبيعة فنية كاملة ، تلافوا بها ما فى الطبيعة نفسها من نقص . فعلىنا أن نحاكى الطبيعة من بين نماذجهم البريئة من الخلل والاضطراب .

وكانت الدعوة إلى الرجوع لتراث اليونان ، ثم الرومان ، أساساً للنهضة

(١) نظرية محاكاة الطبيعة الشهيرة لأرسطو ، وليس قصدنا الآن أن نتحدث فيها ، انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، الباب الأول ، الفصل الثانى .

M.F. Quintilianus : Institutio oratoria (institution oratoire) X,II

(٢)

الأدبية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وقامت « جماعة الثريا »^(١) الفرنسية تنظم طرق هذه الإفادة فيما يخص الأدب . ومنهم الناقد الشاعر « دورا » (١٥٠٨ - ١٥٨٨) الذى سلك فى تلقين تلاميذه معنى « نظرية المحاكاة » مسلكًا عمليًا محضًا . فكان يأتي بنماذج من الأدب اليونانى يقارنها بما يقابلها فى الأدب اللاتينى ، ويشرح من خلال هذه النماذج كيف كان « شيشرون » الرومانى مدينا فى خطابه لخطيب اليونان « ديموستين » ، وكيف تأثر « فرجيل » اللاتينى بشاعرى اليونان : « تيوكريت » و « هوميروس » ، وكيف ألهم شاعر اليونان « بنداروس » « هوراس » فى أشعاره اللاتينية . وتعد دراسات « دورا » على هذا النحو من أقدم ما عرف من الدراسات الأدبية المقارنة ذات المنهج^(٢) البدائى . ويرى « دى بلى » (١٥٢٢ - ١٥٦٠ م) - وهو من أقران « دورا » فى جماعة الثريا - أن محاكاة اليونانيين واللاتينيين هى وحدها السبيل لمنح اللغة الفرنسية « ما شهر به الأقدمون من سمو وتألّق » . ثم يلحق بالأقدمين المحدثين من الإيطاليين الذين سبقوا الفرنسيين إلى محاكاة اليونان والرومان ، فازدهر أدهم بفضل هذه المحاكاة . وعند « دويل » أنه لا يكفى الاعتماد على الترجمة فى المحاكاة ، إذ إنها لا تغنى عن الأصل ، حتى لو كانت آمنة وفيّة للأصل الذى تترجم عنه ، لأنه لا سبيل فيها إلى نقل جميع الخصائص الأدبية للغة المترجم إليها . وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم قليلة الجدوى ، إذ يظل الأصل كما هو ، كأنه « سيف رهين غمده » . وكان يقصد من دعوته هذه إلى أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية ، وهذا هو طريق المحاكاة الصحيحة المثمرة ، يقول : « فلننهج نهج الرومان فى إنماء لغتهم بمحاكاتهم اليونانيين ، لقد تقمصوا

La Pléiade

(١)

Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue

(٢)

vol. I, P. 103-104

الشخصيات اليونانية ، بعد أن قتلوها بحثًا وإطلاعاً وهضموها هضمًا ، فصيروها رومانية لحمًا ودمًا»^(١) . ودعوته هذه فيها شيء من الحق إذا كان القصد هو الوقوف على كل الروعة الفنية للأصل الذى تراد ترجمته . ولهذا نوجب على من يقومون ببحوث فى الأدب المقارن اليوم أن يدرسوا اللغات التى يقارنون بين آدابها ، على أن أكثر جماعة الثريّا لم يوافقوا « دوبلى » على دعوته . فىرى « بلتييه » (١٥١٧ - ١٥٨٢) - مثلاً - أن الترجمة الآمنة الوفية لأصلها ، لها « فضيلة إغناء اللغة التى تترجم إليها » ، بما تنقل من كلمات وعبارات طليّة وحكم ، و « إن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق »^(٢) .

ويتوسط « الجاحظ » فى رأيه فى الترجمة - ويدكرنى « الجاحظ » دائماً فى نزعتة الإنسانية بأمثاله من ذوى النزعة الإنسانية فى عصر النهضة - بين « دوبلى » ومخالفيه من « جماعة الثريّا » إذ يرى « الجاحظ » أن الترجمة - على الرغم مما لها من فائدة - يصعب فيها نقل خصائص الأصل كلها ، وبخاصة فى الشعر ، صعوبة تقرب من الإحالة . ويشترط « الجاحظ » فى الترجمة شروطاً يقر هو أنها نادرة ، بل تكاد تكون معدومة . يقول « الجاحظ » فى كتابه « الحيوان » : « ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه فى نفس الترجمة وفى وزن علمه فى نفس المعرفة . وينبغى أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها ، حتى يكون فيها سواء وغاية... وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق ، والعلماء به أقل ، كان أشد على المترجم ، وأجدر أن يخطئ فيه . ولن تجد - البتة - مترجماً يفى بواحد من هؤلاء العلماء » . أما الشعر فيقطع « الجاحظ » بأنه يتعذر نقله

Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue
Française, I, V.

(١)

h. Chamard op. cit. II, p. 105-106

(٢)

« والشعر لا يستطيع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حُوِّلَ تَقَطَّعَ نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب منه ، لا كالكلام المنشور » : ثم يورد « الجاحظ » آراء بعض معاصريه من « ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له » فيقول : « إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم ، على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ، لا يقدر أن يوفيه حقوقها ، ويؤدي الأمانة فيها ... وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أن يكون على علم بمعانيها ، واستعمال تصارييف ألفاظها ، وتأويلات مخارجها ، مثل مؤلف الكتاب وواضعه ؟ » .

وقد قلنا إن غرض « دولي » ومن اتبع رأيه هو أن يحمل الكتاب على الرجوع بأنفسهم إلى الأصل ، ليفيدوا منه ما استطاعوا دون اعتماد على الترجمة . فهل كان يرمى « الجاحظ » إلى نفس الغرض ، وهو الذي لم يلجأ إلى الترجمة في مؤلفاته ، بل أفاد من جميع ما اطلع عليه من مصادر خارجية عن نطاق لغته ، وتدل مؤلفاته ، في نفس الوقت ، على أنه كان يعرف لغات غير اللغة العربية ؟ هذا ما نرجحه ، مع فرض احتمال آخر : أن يكون غرض « الجاحظ » مع ذلك هو السخرية من المترجمين الذين شوهوا ما ترجموا ، وما أكثرهم في المجتمعات العربية الأولى ، كما يدل على ذلك قول « الجاحظ » أيضاً : « فتي كان رحمه الله تعالى « ابن البطريق » و« ابن ناعمة » و« ابن قرة » و« ابن فهر » و« ابن وهب » و« ابن المقفع » مثل « أرسططاليس » ؟ ! ومتى كان « خالد » مثل « أفلاطون » ؟ » ، ولعل « الجاحظ » قد أفاد بنفسه من اليونانية ، إذ يؤخذ من كلامه أن كتاب « فن الشعر » لـ « أرسطو » كان معروفاً له ، كما في النص السابق ، وكما يعيب في موضع آخر مترجماً من مترجمي « أرسطو » بقوله : « لعله

(أرسطو) لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة» (أى يشهر به) ^(١) ،
والذى يتضح من دعوة أصحاب النزعة الإنسانية - من هؤلاء المحددين جميعاً -
هو ضرورة الإفادة من مواردها ، وأن الاعتماد على الترجمة فى الإفادة من
الآداب الأجنبية هو جهد المُقل ، والرجوع فيها إلى أصولها أوفى .

وشرط آخر وضعه أولئك الدعاة إلى النزعة الإنسانية ، وما يهمننا - من حيث
المبدأ - فى دراساتنا المقارنة ، هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس
اللغة . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إلى جمود اللغة ، وتصرف إلى المعانى
والعبارات الجزئية . يقول (دوبلى) : « يا من تريد للغتك النمو ، وتريد أن تنبغ
فيها - من أن تلجأ إلى محاكاة فظيرة ، فتقلد أدباء لغتك ... فهذه نزعة مثوقة لا
جدوى منها ، ولا سمو فيها ... فليست سوى منح لغتك ، ما هو فى حوزتها
سلفاً . » ومحاكاة الآداب الأخرى يستطيع خلق أجناس أدبية جديدة ، وهو ما
لا ييسر بمحاكاة أدباء اللغة القومية نفسها إلا فى نطاق محدود : « ولو أنى سئلت
عن خيرة شعرائنا لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا
مدينون لهم بالكثير ، ولكنى أقول إننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناساً من الشعر
أكثر جدة وخصباً إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان » ^(٢) .

على أن المحاكاة يجب ألا تمحو أصالة الكاتب ، بل من شأنها أن تنمى
إمكانياته . ولهذا يرى الشاعر الناقد « بلتييه » - وهو فى هذا متأثر « بكانتيليان »
الرومانى - : أن المحاكاة ليست تقليدًا محضًا ، وإنما هى السير على هدى نماذج

(١) انظر الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هرون ، ج ١ ص ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ ،

ج ٢ ص ٥٠ ، ج ٦ ص ١٩

Du bolla : Défense et Illustration de la Langue

(٢)

Française, I, VII, VIII.

بمثابة قدوة عامة للكاتب ، يقول « بلتييه » : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع إلى الكمال في زلة التقليد المحض ، ويجب عليه أن يطمع - لا إلى إضافة شيء من عنده فحسب - بل إلى أن يفضل نموذجه في كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملاً ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنة ، ... فالتقليد المحض لا ينتج عنه شيء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هي اتباع الآخرين ، ولن يكون لهم نظيراً ، بل يبقى دائماً أخيراً ، ... وأى مجد في السير على درب مطروق^(١) ١٩ » ويؤكد هذا المعنى نفسه الكاتب النقاد « لابروير » الكلاسيكي حين يقول : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال في الكتابة ، ولن يستطاع - مع توافر القدرة - التفوق على الأقدمين ؛ إلا بمحاكاتهم »^(٢) .

ومما سبق يتجلى في وضوح أن أولئك الكتاب والشعراء والنقاد يجمعون على أن التأثير الرشيد طريق إغناء اللغات ، وأن الأصالة المطلقة التي تبلغ الكمال بدون استعانة بآثار السابقين مستحيلة ... وأن أكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقيه ، وأن التأثير الرشيد طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعاً .

وعلينا أن نستنتج فرق ما بين نظرية المحاكاة السابقة وآراء نقادنا القدماء في السرقات ، فهؤلاء كانوا ينصرفون إلى التنبيه على تلاقى الشعراء والكتاب في المعاني والصور الجزئية في نطاق الأدب القومي ، ويتصيدون وجوه الشبه بدون اعتماد على قرائن تاريخية ، ويعيرون تلاقى اللاحق مع السابق في المعاني الجزئية ، وأخذها لها عن سابقه ، دون نظر إلى أصالة في وحدة العمل الأدبي ، ثم كانوا يرون في نظام القصيدة الجاهلي مثلهم الأعلى ، وعليه بنوا عمود الشعر ، فحمل

H. Chamard, op. cit. p. 105-106.

(١)

La Bruyère : Les Caractères I, Pensée, 1.

(٢)

ذلك اللاحقين على تقليد هذا النظام في غير أصالة ، وبدون قصد إلى إغناء بكل طريف جيد ، مما أدى إلى « منح اللغة العربية ما هو في حوزتها سلفاً » ، على حد تعبير « دويلي » فيما سبق أن أوردنا له من قول ، بل أدى إلى إجتراح المعاني المكرورة المملولة ، حتى أتت عليها دعوات التجديد الصحيحة الخاصة ببنية القصيدة ومفهومها في شعرنا الحديث . وفي تعميمنا لهذه الأحكام لا يغيب عنا أن لهذا التعميم أنواعاً من الشذوذ ، ولكن الشذوذ دائماً يؤكد القاعدة .

على أننا في الأدب المقارن الآن نعد نظرية المحاكاة السابقة بدائية في منهجها وثمراتها ، لأنها ذات طابع عملي محض ، في حين تقوم الدراسات المقارنة الحديثة على منهج علمي وصفي ، سنشرحه فيما بعد . والذي أردنا أن ننبه إليه أن ظاهرة التأثير والتأثر كانت ملحوظة منذ أقدم نقاد الأدب العالمين ، وإن تأخرت بها الدراسة المنهجية إلى أواخر القرن التاسع عشر ، حين نشأ « الأدب المقارن » أحدث علوم الأدب وأبعد أثراً ، وأخطرها شأنًا ، لأنه يدرس دراسة منهجية التيارات العالمية ، ومحور دراسته دائماً الأدب القومي في صلاته بالآداب وامتداده بالتأثير فيها ، وإنمائها ، أو بغنائها بسبب هذه الصلات ، ثم هو السبيل للتعلم في دراسة الأدب القومي ، والكشف عن طبيعة التجديد فيه واتجاهاته السديدة . وهو - إلى جانب ذلك - أساس لا غنى عنه في النقد الحديث ، فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفي هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية والفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعاً ، حتى ليسمى النقد الحديث : « النقد المقارن » ، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة في جلاء جوانبه واستكمالها .

وتستلزم الدراسات المقارنة التعمق في الأدب القومي ، لتقويمه حق التقويم ، والكشف عن خصائصه الأصيلة ، وتتبع نموها وغناها بفضل جهود الكتاب والنقاد ، وحسن إفادتهم من الآداب العالمية ، لتوجيه حركات التجديد في الأدب القومي توجيهًا رشيدًا على هدى ما تسير عليه الآداب العالمية .

وتعني جامعات العالم بالدراسات المقارنة كل العناية ، بل إن بعض الدول تهتم بتلقين الطلاب - في مرحلة التعليم الثانوي - الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . فقد جاء في ديباجة التعليم الثانوي بفرنسا - لعام ١٩٢٥ - هذه العبارة التي ننقل هنا ترجمتها لأهميتها فيما نحن بسبيله : « والذي يهمنا حقًا أن يعرف التلميذ شيئًا من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص بالتعليم العالى - فيما بعد - بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف من هذا العلم وغايته » .

ولهذا نعتقد أن الدراسات الأدبية العليا لدينا في حاجة ماسة إلى التوسع في علم الأدب المقارن ، لأهميته البالغة في تلك الدراسات ، ولضرورته للنقد الحديث ، ثم للوقوف على أصالة أدبنا وتوجيه حركة التجديد فيه وجهة رشيدة ، وبخاصة في عصر نهضتنا الحاضرة التي فيها أخذ أدبنا يساير الآداب العالمية في مختلف الأجناس الأدبية ، ونواحي التصوير الفنية ، والموضوعات الإنسانية .



تعريف الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علمًا من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأنًا وأعظمها جدوى .

وقد كثرت الخطأ في تحديد هذا المفهوم في دراسته عندنا حتى اليوم ، وفي نشأته في كثير من الأمم ، مما كان سببًا في تعثر خطأ الدراسة فيه ، وتنفير كثير من الدارسين منه ، وتضليل الناس في جدواه . ولذا نرى من الضروري أن نبدأ بتحديد معالمه وتوضيحها .

مدلول « الأدب المقارن » تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثير : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير في أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عدداً أدبه عربياً مهما كان جنسه البشرى الذى انحد من .

فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها .

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق ، نلاحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار ، إذ كان الأولى أن يسمى : « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب المقارن » ، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن . وهي تسمية ناقصة ^(١) في مدلولها ، ولكن إنجازها سهل تناولها ، فغلبت على كل تسمية أخرى ^(٢) .

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد في معناهما الحديث ، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى . وكل أدب قومى يلتقى حتماً في عصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنسانى أو القومى ، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء ، ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يستلزم ثقافة خاصة ، بها يستطيع التعمق في مواطن تلاقى الآداب العالمية . وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق في دراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها .

(١) ما أشبه هذا النقص في التسمية بتسمية « المذهب الرمزي » في الأدب ، وكان الأولى أن يسمى « المذهب الابحاثي » ، لأنه في جوهره يبحث في فن الابحاث وفلسفته في الشعر كما لحظ ذلك لويس كازاميان في كتابه .

Symbolisme et Poésie, Paris, 1947, p. 9-10.

وقد كان لتسمية المذهب الرمزي بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة في فهمه تشبه الخطأ في فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك .

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر ، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحاً ، وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسى الكبير : « سانت بوف » Sainte-Beuve عام ١٨٦٨ انظر :

H. de Littérature Comparée, 1921, p. 7-9.

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية في الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثير الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية . وما عن جوانب تأثير الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية في ذاتها . أغزر جوانب هذا التأثير ، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب في كل دولة . وهذا هو ما عبر عنه الناقد الفرنسي « فيلمان » Villemain في محاضراته في السربون عام ١٨٢٨م ، بأنه : « السرقات الأدبية الأبدية التي تتبادلها كل الدول »^(١) . على أن الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية ، كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد .

وقد كان الباحث الفرنسي « جون جاك أمبير » J.J. Ampère من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال في محاضراته في السربون عام ١٨٣٢م : « سننوم - أيها السادة - بتلك الدراسات المقارنة التي بدونها لا يكمل تاريخ الأدب »^(٢) .

وقصداً إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحاً لا لبس فيه ، نقف عند مفهومه ، لنخرج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة ، ثم نحدد ذلك المفهوم في أوسع معانيه ، فندخل فيه ما يتوهم أنه خارج عن نطاقه .

ويترتب على ما سبق أن ذكرنا من تعريف ، أنه لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات

R. de Synthèses Historique, 1920, p. 4.

(١) انظر

H. de Littérature Comparée, p. 8.

(٢)

تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به . فثلاً ألف الكاتب الفرنسي الكبير « ستاندال » Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتاباً عنوانه « راسين وشكسبير »^(١) ، لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات « راسين » بوجوه الإبداع في مسرحيات « شكسبير » . ويتخذ هذه المقالة وسيلة للإشادة بأصالة « شكسبير » ، وبدراسته « القلب الإنساني فيما له من قوانين إنسانية خاصة به ، وفيما يقوم أمامها من عقبات » . ويثور على القواعد الكلاسيكية التحكيمية ، منتصراً بذلك للرومانتيكيين . ويتخذ « راسين » مثالا للشعراء عبيد القواعد ، على حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التي ينتصر لها من مسرحيات « شكسبير » . والكتاب بذلك ذو قيمة في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ « شكسبير » و « راسين » تعلقة للانتصار لها ، وذو قيمة كذلك في فهم كاتبه نفسه وماله من ثقافة ، ولكنه ليس من الأدب المقارن لا في منهجه ، ولا في موضوعه ، إذ ليس بين « شكسبير » و « راسين » من صلة تاريخية . والأمـر كذلك فيما يعقد مثلاً من موازنة بين الشاعر الإنجليزي : « ملتن » Milton (١٦٠٦ - ١٦٧٤ م) وبين أبي العلاء المعري (٣٦٣هـ = ٩٧٣م - ٤٤٩هـ = ١٠٥٧م) لأن كليهما كان أعـمى ، وانتج خاضعاً لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين ، وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست لها قيمة تاريخية .

ولا يصح أن ندخل في حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده مجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل

(١) Racine et Shakespeare - وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣ ، والجزء الثاني

من أى نوع كان . قد يكون الجرى وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقوية الملاحظة واللاحظة بمعلومات كثيرة ، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد في باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات في أغلب صورها عقيمة ، لأنه لا تشرح شيئاً ، بل تقوم على نوع من الترف العقلي ، أساسه جمع معلومات / نظام فيها ولا قاعدة لها ، ولا يجمع بينها إلا بمجرد ما يبدو من تشابه . ونربأ بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التي أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات ، وبمجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص : لأننا / نقصد بدراسة الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وصلة توأدها بعضها من بعض ، والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر ، ثم الألوان الخاصة التي فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومن ترجى الفوائد التي يتطلع إليها الباحثون . أما تلك الموازنات التي لا تشرح شيئاً والتي تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز في ضالة قيمتها « بمجهود أستا في علم الأحياء ينفق وقته في شرح التقارب شكلاً ولونا بين زهرة وحشرة »^(١)

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في شيء - طبقاً لما قدمنا - ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا . فالموازنة بين أبي تمام والبحتري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي ، وكذا الموازنة بين « كورنى » Corneille و « راسين » Racine أو بين « بسكال »

H. de Litt. Comp.. 1921, p. 7.

(١)

Pascal و « مونتيني » Montaigne - أو بين « راسين » و « فولتير » في الأدب الفرنسي ، يتخلل عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومي ، لأن مثل هذه المقارنات - على أهميتها التاريخية أحياناً - لا تتعدى نطاق الأدب الواحد ، في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أديبين مختلفين أو أكثر.

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد ، فإنها أقل خصباً وأضيق مجالاً وأهون فائدة من الدراسات المقارنة ، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب في علاقاته مع سابقه من أبناء أمته . وكثيراً ما تسير على وتيرة واحدة وفي حدود ضيقة ، كدراستنا للحريى وتأثره ببديع الزمان الهمداني ، أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين في الأدب العربي . أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها في الأدب العربي وتطورها فيه ، ثم انتقلها للأدب الفارسي وحظها منه ، أو ندرس موضوعاً كموضوع « مجنون ليلي » في الأدب العربي ، وكيف تطور في الأدب الفارسي وبعد عن ميدان الحب والغزل العذري إلى ميدان الرمزية الصوفية في الأدب الثاني ، أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليوناني أو اللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم ، بناء على نظريتهم في محاكاة الأقدمين ، على نحو ما سنشرح أصوله بعد قليل ، أو ندرس تأثير شكسبير في المذهب الرومانتيكي في فرنسا ؟

مثل هذه الدراسة تعد من صميم الأدب المقارن ، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومي البحث ، ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة .

بقى لنا أن نبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذي شرحناه - وهو الصلة

الدولية بين مختلف الآداب - أوسع مما يبدو لأول وهلة ، إذ هو لايقة دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج للأشخاص من أدب إلى آخر ، بل يشمل أيضًا دراسة نوع التأثير الذي به الكاتب في لغته التي يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر . وهو ما أن نطلق عليه : تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى . وقد يبعد هذا كثيرًا أو قليلًا من الحقيقة .

فمثلا ، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين ، ول تأويلها تأويلا كبيرا ، بحيث أدخلوا في مفهومها كثيرا من فلسفة « أفلاطون » العاطفية ، وكثيرا من مبادئ التصوف في الهند وإيران . ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول ﷺ على هذه الطريقة ، أن أخضعوها لآرائهم وظنوا أنهم لها خاضعون . ومع ذلك نعدهم بالقرآن والحديث عن طريق التأويل .

ونرى مثلا آخر لهذا التأويل في الكتاب الانجليزي « Thomas Carlyl (١٧٩٥ - ١٨٨١) ، حين أول ما قرأه عن الكاتب الألماني « جوته » Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، فلم يلحظ ما في إنتاجه من جوانب السخرية والإحاد ، والجحود والإنكار ، وجوانب الاستداعي المملذات . وإنما أرى فيه ما يتفق وتربيته الدينية الخلقية ، فرأى في يدعو إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم ، وداعية إلى العيش الدعة والواجب اليومي ، فيقول عنه في مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧ : « جوته » « فولتير » ألمانيا ، ولكنها تسمية خاطئة تصفه بما ليس فيه . وحتى صفحا عن مكانته وعن خلقه القويم - بوصفه إنسانا - فإنه في تفكيره ينتمي إلى طراز في للرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل في عالم أفسده

(يقصد فولتير) . فليس « جوته » بالشاك ولا بالجحدف ، ولكنه المعلم الذى يحترم الحق . إنه ليس هدمًا ، بل بناء وليس فكر فحسب ولكنه حكيم ^(١) . وكان لتأويل « كارليل » صدق قوى فى رأى العالم الإنجليزى ، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوا رائدًا خلقيًا لهم فيما يكتبون ، حتى ليقول الكاتب القصصى الإنجليزى « إدوارد بولورليتون » فى مقدمة قصتين له ^(٢) ذاتى طابع خلقي عام ١٨٤٠م : « فيما يخص الفكرة الأولى ، فكرة التربية الخلقية ، أو التعليم العملى ، من اليسير أن يرى القارىء أننى مدين بها لقصة « ويلهلم ميستر » Wilhelm Meister لـ « جوته » ، وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزى الغنائى « تينسون » Tennyson (١٨٠٦ - ١٨٩٢م) فى « جوته » مثال الحكيم الخلقى ، ويقتبس فى بعض أشعاره من حكمه ^(٣) . ونعد هذا فى الأدب المقارن من تأثير « جوته » بتأويل « كارليل » له . وإن كان هذا التأويل فى الحقيقة مجافيًا للصواب .

ويندرج فى الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه : التأثير العكسى *l'Influence à Rebours* ، كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى ، فينتج عن هذه المقارنة أثرها فى تأليفه . ولناخذ لذلك مثالًا شاعرنا « أحمد شوقى » فى مسرحيته : « كليوباترا » ، فقد تأثر فى فكرة دفاعه عن « كليوباترا » - بوصفها مصرية - بالمسرحيات الكثيرة الأوربية فى الموضوع . وقد ظفر موضوع « كليوباترا » فى الآداب الأوربية بما لم يكده يظفر به موضوع آخر فى

(١) انظر J. Marie-Carré : Goethe en Angleterre, 1920, p. 124-129.

(٢) انظر E. Bulwer-Lytton : Ernest Maltravers; Alice, préface.

(٣) انظر مرجع جون مارى كاربه السابق ص ٢٠٦ - ٢١٥ ، ٢٥٢ - ٢٥٩ ، وكذا :

R. de Litt, Comparée, avril-septembre 1949, p. 188 — 190.

عدد المسرحيات التي ألقت فيه - وفيها جميعاً اتخذت «كليوباترا» مستهترة ولوعة بالملذات ، تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة وكان «اكتافيوس» مثال العقلية الغربية في رأيهم أيضاً : في جده واستقامته وعزمه ، ثم كان «أنطونيوس» مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بـ «كليوباترا» ، وبعد تعرفه بها صار مثلها ، ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها . وقد أراد شوقي أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير «كليوباترا» وطنية مخلصمة تقدم وطنها حتى على حبها . ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن «كليوباترا» ناظرين لها في الآداب الأوربية تلك النظرة ، كما أننا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقي في تصويره الفني لـ «كليوباترا» في مسرحيته كذلك ، ولكننا - على أية حال - نعد شوقي متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء تأثراً عكسياً^(١) .

(١) وهذا مثل آخر للتأثير العربي العكسي في الفارسية لما يخص جنس التاريخ الأدبي ، كما نراه في تاريخ البيهقي ، فقد امتنع عن مدح نفسه متخذاً له طريقاً مضاداً لما فعل الصولي في كتابه : «الأوراق» . وإليك ترجمة مايقوله أبو الفضل البيهقي عن الفارسية : «وكان أستاذي أبو الفضل الزوزني رجلاً عظيماً ، ولن أتحدث عنه بكلام لا يليق ، إذ لا جدوى لشرح هذه الأحوال في التاريخ . ولأن إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحاً لهم فسيجرني هذا إلى الحديث عن نفسي ولذا أربأ عن الخوض فيه ، حتى لا يقال أن أبا الفضل يحاكي الصولي في مدحه لنفسه . لأن الصولي ألف في أخبار العباسيين رضي الله عنهم ، وسمى كتابه : «الأوراق» . وقد أجهد فيه نفسه ليثبت أنه رجل فاضل ، وأنه وحيد عصره في اللغة والأدب والنحو - وفي الحق أنه كان ينذر وجود مثله في عصره - ولكنه ثابر على إطراء نفسه ومدح شعره ، وأورد فيه كثيراً من قصائده . وقد ضج من ذلك الناس ، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه كان يعقب مادحاً نفسه على كل قصيدة من قصائده ، وإليك مثلاً ما عقب على إحداها : «عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت : لو طلب الوزير من الشاعر البهتري قصيدة على هذا الروي والوزن لتراجع ولم يستطع ، فضحك الوزير وقال : «هذا صحيح» . وقد ضحك كثيراً من ذلك معاصروا الصولي ، والآن سيضحك كذلك منه القراء . وحين وقفت على هذه الحال امتنعت - أنا أبا الفضل البيهقي - أن أسلك طريق الصولي ، ولم أشأ أن أمدح نفسي» .

راجع الكتاب الفارسي : تاريخ بيهقي ، طبعة طهران ١٣٥٤ (١٩٤٥م) ص ٦٠٢ .

وعلى الأدب المقارن - إذا تصدى لهذا اللون من البحث - أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرض الكاتب في أمة إلى هذا النوع من التأثير دون ذلك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومي في أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبي الذي أثر فيه .

هذا ، ولن يضير كاتباً - مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه - أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه ، متسماً بمواهبه . فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدين جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة ، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة . ويقول « بول فاليرى » Paul Valéry في كتابه choses Vues : « لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة » .

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن - في ميدان بحثه الذي شرحناه - على عرض الحقائق ، بل يشرحها شرحاً تاريخياً مدعماً بالبراهين والنصوص من الآداب التي يدرسها . والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب ، ولكن لا غنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ما هو قومي وما هو دخيل ، لبيان أهمية اللقاح الأجنبي في إخصاب الأدب القومي وتكثير ثمراته . فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها في تراثها الفكري . ثم هو - بعد كل هذا - يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها ، كي ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك

التراث الأدبي العالمي^(١) مجتمعاً . وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكملاً لتاريخ الأدب ولا أساساً جديداً أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو - مع كل ذلك - عامل هام في دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون لتحقيق الإنسانية جمعاء .

ولكن الأدب المقارن الذى يزيد تاريخه قليلاً عن نصف قرن ، لم يفهم منذ نشأته على نحو ما شرحناه الآن ، بل فهم فهمًا خاطئًا حينًا وناقصًا أحيانًا . وقبل أن يستقل بوجوده علمًا ، كان يختلط في كتابة الكتاب بغيره من علوم الأدب . ولهذا وجب أن نتبع - إجمالاً - نشأته في أوروبا ، ومراحل نموه فيها لنبين كيف استقر على ما هو عليه الآن علمًا مستقلًا ذا فروع كثيرة .

(١) وبهذا يقضى على الغرور الذى يدفع كل شعب إلى اعتداده بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقاره عداه ، وهذه نظرة ساذجة ، ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى المثقفين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين ، وقد كان لها تأثير سيء في تعويق نهضتنا في الأدب والنقد (انظر كتابي : المدخل إلى النقاد الأدبي الحديث ، مقدمة الطبعة الثالثة ص ٢٤ - ٢٦) . ومن أمثلة هذا في القديم ما كان العرب يطلقونه في معنى « العجم » من أنه خلاف العرب ، رجل أعجم وقوم عجم ، والعجم من لا يفصح كالأعجمي . كالعجم من الحيوانات ونظير ذلك ما كان من الفرنسيين في القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وقد ملك سيام ، فأجاد التعبير عما يريد في قصر « لويس السادس عشر » ، فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيره الإفصاح مما جعل الكاتب الخلقى المعاصر : (لا برويير) ينسب عليهم ذلك وما قاله : « ... إذا كانت فيه صفات وحشية ، فهي تلك التى تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل في قوله وحججه مثل نرى في

La Bruyère : Les Caractères, XII, 22, ونظير ذلك ما نراه في كلام الباحثة اللغوية الفرنسية (بوهور Bouhours ١٦٢٨ - ١٧٠٢) إذ يقول : « إن نطقنا - نحن الفرنسيين - هو النطق الطبيعى ، فلغة الصينيين والأسويين غباء ، وكلام الألمان صخب وضوضاء ، وحديث الأسبان موقع - ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة الإنجليز صفير . والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون »

[.. Bouhours : Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1971; cf. Hallam : Introduction to the Literature Of Europe, London, 1872. Vol. 4, p. 402.

عالمية الأدب

وأصول التجديد وعوامله

يراد بالدراسة - في هذا الفرع من فروع المقارنات - الوقوف على وسائل انتقال التأثير والتأثير بين الآداب ، والعوامل الممهدة لاتصال الآداب بعضها ببعض ، وما يتصل بذلك من أسس التجديد واتجاهاته في مختلف عصور النهضة الأدبية .

وقد تستقل البحوث المقارنة في هذا المجال على أنها نقطة البدء في الصلات الأدبية ، وقد لا تستقل بها البحوث ، ولكنها تظل تمهيداً ضرورياً لدراسة المسائل الأدبية المقارنة .

وعالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى ، إما للإفادة منها وورود مناهلها ، وإما لإمدادها بما به تغنى وتكمل في نواحيها الفنية وموضوعاتها .

ونفرق بين العالمية في معناها السابق وبين ما سبق أن توقع تحقيقه « جوته » الألماني ومن ساروا على نهجه ، مما سموه . « الأدب العالمي » ^(١) ، يريدون بذلك أن الآداب العالمية في المستقبل المنشود - حين يتم تجاوزها بعضها مع بعض - لن تلبث أن تتوحد جميعها في أجناسها الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية ، بحيث لا تبقى من حدود بينها سوى حدود اللغة وما يمكن أن يستمد من البيئة والإقليم . ومع إقرارنا أن هذا علم جميل إنساني نقرر مع ذلك أنه بعيد التحقيق .

ذلك أن الأدب - قبل كل شيء - استجابة لحاجة الوطن والقومية . وموضوعه تغذية هذه الحاجات . وهي محلية موضوعية أولاً . وهي تشف حتماً عن غايات عالمية ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية أو الوطنية ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية والخواطر الذاتية التي لابد أن تدل أولاً على حال المؤلف بوصفه مواطناً أو فرداً من جماعة كبيرة . فالكاتب يحدد موقفه . ويتوجه فيه بأدبه إلى جمهور عيني ، في عصر تاريخي معين . ومن وراء موقفه الخاص تتكشف معان إنسانية ، وفضائل عالمية ، ومشاعر عامة ، ولكنها لا تترأى إلا من خلال الموقف المحدد كل التحديد . فالآداب وطنية قومية أولاً . وخلود الآثار الأدبية لا يأتي من جهة عالمية دلالاتها ، ولكنه ينتج عن صدقها ، وتعمقها في الوعي الوطني والتاريخي ، وأصالتها الفنية في تصوير آمال الشعوب وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره .

وعالمية الأدب في معناها السابق - وهو خروج الآداب من حدودها القومية ، نشداناً لما هو جديد تهضمه وتتغذى به ، مسيرة لضرورة التعاون الفني والفكري بعضها مع بعض - لها أسسها العامة التي تحدد سيرها .

١ - والأساس الأول هو اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى على حسب حاجته ، ينشد في هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ، ليكمل المأثور من تراثه القومي ويغنيه . فيجب أن يكون الباعث الأول على هذا الاختيار هو الحرص على توفير عوامل النهوض للأدب القومي ، لئلا يقف معزولاً منطوياً على نفسه ، متخلفاً عن أداء رسالته . وأصالة اللغة القومية ، وتقاليدها الموروثة ، وإمكانات أهلها الاجتماعية والفكرية ، وطاقاتها الفنية في التعبير والصياغة ، كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة ، كي لا ينحرف هذا الاختيار عن غايته ، خوفاً من أن تمحي الحدود القومية ، أو أن تنطمس معالم العبقريّة اللغوية

للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إكمالها وإغناؤها بهذا الاختيار . وكل كاتب يشنتظ فى هذا الاختيار والاقتباس ، فيطغى على أصول اللغة وتراثها ، يتعرض لخطر قطع علاقاته - لا مع قرائه وجمهوره فحسب - بل ومع روح اللغة القومية وطاقاتها التعبيرية . ولهذا كان لابد فى هذا الاختيار والاقتباس من أمناء قد تعمقوا فى دراسة أديهم ، وطوعوا لغتهم ، بعد إحاطتهم بأديها ووعيمهم الدقيق لخصائصه ، كى ينقلوا بروح لغتهم وخصائصها التعبيرية ما يتطلبون إلى هضمه من المناهل الأخرى من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لابد منها فى إكمال ثقافتهم العصرية ونهضة أديهم القومى . ولم يقل أحد من دعاة التجديد - ولا وزن عندنا لأدعيائه - بإهمال هذا الشرط الجوهرى عند محاولة الإفادة من الأدب القومى إليها . فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من التعمق فى ثقافتهم الأدبية فى لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك فى الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ، وتفقدهم لغتهم الأدبية كما يفقدهم أديها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه .

فمحور التأثر هو الأصالة ، أصالة الأفراد وأصالة القومية ، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى الذى ينحرف بالتجديد ويضل طريقه السوى . فالأصالة الحق ليست هى بقاء المرء فى حدود ذاته ، وليست هى إباء التجارب مع العالم الخارجى ، لكى يظل المرء هو هو دون تغير أو تحوير ، ولكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجة عن نطاق الذات ، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

٢ - وهذه الدعوات تتجه إلى الصفوة من ذوى المواهب الذين يخرجون م حدود أدبهم تلبية لحاجاتهم الفكرية والفنية أينما وجدت ، فمثلا يذكر شاعر أحمد شوقي - فى مقدمة الطبعة الأولى للشوقيات - أنه حين اطلع على الأدب الفرنسى ، شعر بحاجة ملحة إلى إغناء اللغة العربية فى جنسى المسرحية الشعر والقصة على لسان الحيوان . وما القصة فى معناها الفنى ، وكذلك المسرحية ، أدبنا الحديث ، إلا نتاج جهود هذه الصفوة من كتابنا الذين حاولوا إغناء أدبنا بما عرفوا من أجناس أدبية فى الآداب الأخرى . فقد بدأنا نهضتنا الأدبية فى ه القرن فى الشعر الغنائى أولا ، لأنه كان الجنس الأدبى المزدهر عندنا قديما وطبعى أن يكون التجديد فى جنس أدبى موروث أيسر وأقرب منا لا من خا أجناس أدبية جديدة . وقد بدأنا تطورنا فى القصة بالتأثر بالقصص الغر وبالموروث من قصص أدبنا القديم . وأوضح مثل لذلك هو التأثر فى إنتاج القصصى الحديث بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية ، وذلك قصة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى . وفيها نجد البطل ، والراو عنه ، وسرد المخاطرات المتلاحقة التى لا يربط بينها سوى شخصية البطل ، العناية البالغة بالأسلوب . وتلك وجوه تأثر المويلحى فى ذلك الكتاب بالمقامة ولكن التأثير الغربى فيها واضح فى تنويع المناظر ، وفى نوع المغامرات ، و التحليل النفسى للشخصيات فى صراعها مع الأحداث ، ثم دلالة ذلك كله ء جوانب النقد الاجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوء الاجتماعى الوليد . وينتهى المويلحى إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم ثم اقتباس المفيد من نظم الغرب . ولا شك أن هذا الكاتب متأثر فى نواحيه الف والاجتماعية بالثقافة الغربية وبأثرها فى آراء المصلحين من معاصريه .

وفى المسرحية بدأنا تأثرنا بالمذهب الكلاسيكى ، فى مراعاة الوحدات الثلاث

في المسرحيات الشعرية ، وفي الموضوعات العامة . وترجمنا من الآداب الغريبة - وبخاصة الأدب الفرنسي - أهم الآثار الكلاسيكية ، على حين كانت الكلاسيكية قد ماتت في الآداب الأوروبية . وذلك للملاءمتها لحالاتنا الاجتماعية آنذاك .

٣ - فليست صنوف التأثير الأدبي سوى بعث وتوجيه . وهي بمثابة التلقيح والإخصاب ، أو بمثابة بذور فكرية وفنية تستنبت في آداب غير أدها ، متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة .

٤ -- فلا بد أن تهيأ لها حالة استقبال مناسبة لدى الكاتب المتأثر وفي هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطباع ، وتتماثل الحالات ، ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوزها الأدب القومي ، ويصادفها - بفضل العبقرين من أهله - في الآفاق الفسيحة للآداب الأخرى . كتب الشاعر الفرنسي : « بودلير » (١٨٢١ - ١٨٦٧) إلى صديق له ، يقول : « أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه إدجار ألان بو ؟ لأنه كان يشبهني . ففي أول مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت ما كان مثار فتنتي وروعتي . ولم أعثر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكنني وجدت فيه كذلك الجمل التي كانت تراود أفكاري ، وكان له السبق إلى كتابتها قبل بعشرين عاماً » .

وفي هذا المجال --- مجال التجاوب في الميول والاتجاهات الفنية الفكرية - تمحى الحدود المعقّدة من اللغة والجنس . فيشعر الكاتب الذي يحاكي الآخرين ويتأثر بهم أنه بصدد من يشبهون مواطنيه ، لكثرة ما بينه وبينهم من تشابه ، بل إنه ليشعر أنهم مشاركوه في وطنه الفكري المثالي . وهم في الواقع يخدمون وطنه

بإغناء أدبه والإسهام في نهضته الفكرية والفنية ، في حدود ما سبق أن ذكرنا . وبهم يتحقق في الأدب المتأثر ما لم يكن قبلهم سوى إمكانيات وآمال ونزعات حائرة . فالكاتب المجدد يبحث في المصادر الخارجة عن نطاق أدبه ، هو موجود سلفاً في نفسه وجوداً إمكانيّاً ، مصداقاً لما يقال : « لن تبحث عن إذا لم يكن قد سبق أن لقيتني » .

تبادل التأثير والتأثر - على نحو ما ذكرنا - مجال تنافس وحيوية ، وأقوى ضمان لتقدم الأدب الوطني والقومي . وهذا هو الفيلسوف « دالمبير » (١٧١٧ - ١٧٨٣) - وهو من مفكرى القرن الثامن عشر ، في عصر التمهيد للثورة الفرنسية - يقول : « على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ ، هذه حقيقة جوهريّة لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينسأها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب » .

هذا ، وعالمية الأدب التي بيّنا معناها وشرحنا أسسها العامة ، لها عوامل عامّة وعوامل خاصة .

(١) ونقصد بالعوامل العامة تلك التي تكون سبباً في وجود العالمية ، ولكن ليست عوامل فنية . ودارس الأدب المقارن لابد أن يكون على علم بها ، وأما يتعرض لها في دراسته للمسائل المقارنة بوصفها من عوامل التأثير والصلات بين الآداب .

١ - وأهم هذه العوامل العامة - التي لابد أن نعرض لها في أدبنا الحديث - هو الوعي الحقيقي بإمكانيات الأدب القومي فيما يخص تلبية حاجات الأمة الوطنية والفكرية . ويستدعى هذا إعادة النظر في أدبنا القديم ، وتقويمه من جديد على نحو أعمق وأشمل لا على أساس ماضى الأدب القومي فحسب ، ولكن على

أساس أنه أدب من الآداب العالمية . فكما أن القديم يؤثر في الجديد بالتوجيه و طاقة التعبير ، كذلك يؤثر الجديد في القديم بإعادة تقويمه لاستكمال ما يعوزه ، ولتغذية حاجات الأمة الفكرية والفنية . ويتمثل ذلك التقويم الجديد في شبه ثورة على القديم وحرص على إكماله في وقت معاً . يقول جوته : « ينتهي كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجديد الخلق من ديباجته » .

ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس ، وتتضمن دعوتهم إعادة النظر في قيمة تراث أدبهم القومي ، على ضوء جديد . وفي أثر ذلك تقوم عادة المعركة المألوفة في كل عصر حتى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة المحافظة على القديم المعتدين به لا يتجاوزونه .

وهذه هي معركة الأجيال بين القديم والحديث . وفيها يزعم دعاة الوقوف عند القديم أن في الجديد خطراً على الموروث من أدبهم ، وقضاء على تقاليدهم ويفرقون بين الآداب وغيرها من العلوم أو المواد والسلع . ويرون أن تبادل هذه الأشياء مفيد طبيعة ، كتبادل نظريات العلم . أما الآداب والفنون فهي وطنية محضة . وفي نقلها قضاء عليها وخطر على قومية من تنتقل إليهم . وهذه فردية يكذبها واقع الآداب العالمية في عصورها المختلفة ، فعصور النهضة هي عصور اتصال الأدب القومي بغيره من الآداب ، وعصور الركود هي العصور التي ينطوى فيها الأدب على نفسه ، فيكرر معانيه ، ويحترها ، حتى تصبح مملولة من كتابها وقرائها على سواء .

ولا خطر في ذلك على القيم من تراثنا . ثم إن واجبنا نحوه يحملنا على مسيرة الركب العالمي فيه ، لننميه بتنمية عناصر نضجه الفني ، بما تسعه قدرتنا

وإمكانياتنا من وسائل . ومنها ورود المناهل الأجنبية والاختيار من بينها ما قيدنا به ذلك الاختيار فيما سبق .

ويستفاد مما قلنا أن القومية والوطنية وإمكانيات اللغة وأهلها بمثابة أو بمثابة مصفاة ، لثلا يشتط الاختيار ، فيحيد التأثير عن غايته . ومدار ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ماهو من طبيعة الفن وماهو عماد يظل تحكيميا لا سند له . فن الخطأ إنكار الجديد لا لشيء إلا لأنه جـ يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لدات الجدة أنها أيسر وأسهل . فلا سند لما لا يستند على أساس .

وإزاء التطرف من الجامدين في زعمهم أنهم حريصون على القـ قيمة للجديد ، يتطرف كذلك دعاة الجديد ، فينكرون كل فضل لذا الحق يظهر هذا التطرف بين معسكري القديم والجديد طابعاً عاماً لـ التجديد ، ولكن لا يلبث أن يتم الظفر لدعاة التجديد الحقيقيين الذي على نفع أديهم وتلبية الحاجات الفنية والفكرية لقوميتهم . وحينئـ لهجتهم ، فيعرفون فضل القديم في عصره ، ويتجلى آنذاك حرصهم الموروث القيم بالطريف المكتسب .

على أن الدعوة إلى الجديد القيم - على ما يصحبها عادة من حـ وخطر التطرف - تظل دائماً أمانة من أمارات الحياة . وفيها تـ والحمية ، وتتجلى فيها الحاجة إلى بذل الجهود والتنافس في الإجابة . جياشة ، تفضل - على أية حال - البقاء في الحياة الراكدة ، في د وفكرية جامدة آسنة لا حركة فيها ولا تجديد .

٢ - ومن عوامل عالمية الأدب أيضاً الرحلات والبعثات الأدبية ا

ثمراتها لإنتاج المجددين في أدبنا الحديث في مختلف الأجناس الأدبية . فلا شك أن هؤلاء وأمثالهم كانوا يطلعون على الآداب الأجنبية في مصر ، ولكن لفت نظرهم إلى تيارات الأدب الأجنبية مارأوا في الأدب الفرنسي حين رحلوا إلى أوروبا ، واختلطوا بكتابها ، وشاهدوا مسارحها ، وتياراتها الفكرية والفنية ، كما يتضح مما كتبه عنها . فكانت رحلاتهم هي نواة التأثير المستمر . وقلما تتخذ هذه الرحلات في العصر الحديث صورة جماعية في شكل هجرات ، بها تتأثر الجماعات المهاجرة معاً ، في خضوعها لتيار عام ، كما في أدب المهجرين شعرهم ونثرهم .

وكان التأثير الأدبي في القديم في جملته جماعياً أيضاً فيما يخص عاملى الحروب والغزو ، وهما عاملان قل أثرهما الآن في العصور الحديثة ، نتيجة لتنبه الضمير العام العالمى .

ولهذا يظل التأثير الغالب في العصور الحديثة ذا طابع فردى في منشئه لدى الكاتب الذى يتأثر بما يتاح له من وسائل الثقافة وأجهزتها الحديثة ، وهذه الوسائل هي التى تتمثل في العوامل الخاصة لعالمية الأدب .

(ب) والعوامل الخاصة هي العوامل الفنية ، وتتطلب من الباحث مقدرة على جلاء طابعها وتحديد تأثيرها . ونقتصر منها على ما يهمننا من توجيه دراسة التأثير الأدبي في عصرنا الحديث .

ولا شك أن أجهزة الثقافة الحديثة من دور خيالة وإذاعة و « تليفزيون » آثار كبيرة في لفت أنظار الكتاب إلى عيون المؤلفات الأجنبية وكتابها ، ونجد مثلاً لذلك في اعتراف كاتبنا الكبير الأستاذ توفيق الحكيم ، بأنه ألف مسرحيته « بيجاليون » على أثر مشاهدته شريطاً من أشرطة الخيالة ، موضوعه مسرحية برناردشو الشهيرة التى عنوانها « بيجاليون » . ولا ينفي هذا أن الأستاذ الحكيم كان

قد اطلع قبل على الأسطورة اليونانية الأصل ، كما كان قد رأى من قبل لوحة للأسطورة في متحف اللوفر بباريس ، ولكن رؤيته لذلك الشريط السينمائي كان نقطة البدء في بعثه على اتخاذ الأسطورة موضوعاً لمسرحيته الشهيرة . ولا يبعد أن نجد أمثلة كثيرة وجهت كتابنا وشعراءنا إلى موضوعات من هذا النوع على أثر سماعهم أو رؤيتهم الآثار الأدبية لكتاب الآداب الأخرى ، ولكن مهما يكن من شيء ، لا تزال الكتب هي أكثر وسائل الثقافة تأثيراً ، وأعظمها خطراً ، وأيسرها تحديداً . ولا يزال الكتاب هو أداة التعليم والثقافة التي لا يغنى عنها سواء من وسائل ثقافية وتعليمية مهما كانت قيمتها . على أن مجال الكتب هو الذي يتيسر لنا تحديده وبيان أثره بوصفه وسيلة اتصال بين مختلف الآداب . ولهذا سنتحدث في هذا الجزء عن الكتب من حيث إنها الطريق للتأثير والتأثر الأدبيين .

(١) الكتب :

للكتب من حيث إنها السبيل لتلاق الآداب ، أهمية خاصة في دراسة أدب الحديث ، ونجملها فيما يأتي :

١ - الإلمام بالمعارف الأدبية واللغوية التي يعرفها الكتاب من الآداب الأخرى . وهذه المعارف دلالتها على ثقافة الكاتب واتجاه التأثير في جملته ، يبين عنه أدب العصر فثلاً يقسم رائد المسرح العربي « مارون النقاش » (١٨١٧ - ١٨٥٥) المسرحيات إلى قسمين « بروزة » ويقصد بها المسرحيات الغنائية من كوميديا ودراما ، ثم « أوبرا » ، ويقصد بها المسرحيات الغنائية الملحّنة ، ثم يرجح أن يتبدى المسرح العربي بالنوع الثاني لأنه أميل إليه ، ثم لا « أحب من الأول عند قومي وعشيرتي ، فلذلك قد صوبت أخيراً قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي ... » ^(١) . ومن ذلك النص نعلم نوع المسرحيات

(١) أرزة لبنان ، لمارون النقاش ، بيروت ١٨٦٩ ص ١٦ .

التي حاكها ، ويتيح لنا ذلك أن نتبع تأثيره فيها بالمسرحيات الإيطالية والكتاب الإيطاليون مبرزون في هذا المجال . ولكن إذا أعما النظر في إنتاجه كذلك ، رأينا أثارا لا يستهان بها من الثقافة الفرنسية ، تحملنا على تتبع مصادره فيها . ونكتفي هنا بأمثلة لها : فإلى جانب إيراد جملة بالفرنسية يكتبها بالحروف العربية في مسرحية الحسود السليط^(١) نراه يتأثر مباشرة بمناظر من مسرحيات مولير . ففي مسرحية مارون النقاش التي عنوانها البخيل ، في الفصل الأول منها ، يفتش البخيل - المسمى « قرادا » - خادمه « مالكا » ، ظنا منه أنه سرق شيئا من نقوده ، قائلا له : أرني كفيك ، وبعد أن يراها يقول له قراد : « أين اليد الأخرى ؟ » ، وهي نكتة طريفة ، كأن البخيل في اضطرابه خوفا على نقوده يعتقد أن السارق له يد ثالثة غير يديه ، وهي نفس النكتة في بخيل مولير^(٢) وهي من النكات غير المعروفة في العربية ، مما يحملنا على التفكير في تأثير مؤلفنا العربي بالثقافة الفرنسية . وأوضح من ذلك حديث « جرجس السليط » لأبي عيسى الشامي ، في مسرحية مارون النقاش التي عنوانها « السليط الحسود » ، الفصل الأول منها ، حين يقول أبو عيسى : « اعلم يا حبيبي أن النثر هو الكلام المنشور لا المنظوم ، أعني الكلام المتداول في ألسنة العموم ، فما كان نثرا لم يكن شعرا ، وما كان شعرا لم يكن نثرا » فيجيب أبو عيسى : « ها ، ها ! ، الآن علمت معناه وتعلمت ، فحين أقول لخادمي : « نولني عمامتي ، ولبسني بابو جي » ، أكون بالنثر تكلمت ... صار عمري نحو ثلاثين سنة ، وأنا أتكلم بالنثر ولا علم لي بذلك ، الحقيقة أن العلوم خير من السفر بالفلايك »^(٣) . فهذا الحوار نحوير

(١) مثلا ص ٣٥٦ ، ٥٥٩ من كتابه السابق .

(٢) الفصل الأول - المنظر الثالث .

(٣) ص ٢٩٠ من الكتاب السابق لمارون النقاش .

واضح لكلام مسيو جوردان مع معلم الفلسفة ، في مسرحية : « البرجوا
النيل »^(١) لموليير ويلقى لنا النص السابق ضوءاً على تأثر مارون ، في الفن
الأول من مسرحيته السابقة ، بالمنظر السابق الذكر لـ « موليير » ، ثم تأثره
كلها بمسرحيات موليير الأخرى ، ومحركاته لموليير على نحو يشف عن أصالة
تنكر . ومثل هذه الآثارات هي مفتاح العثور على استقصاء التأثير غير المر
للكتاب والشعراء . وإنما ضربنا مثلاً بـ « مارون » ، لأن كثيراً ممن تحدثوا عن
كانوا يغفلون جانب تأثره بالثقافة الفرنسية . وفي الحق يبدو لأول وهلة أنه
بالأدب الايطالى فحسب ، في مسرحياته ذات الطابع الغنائى ، ولكن تتبع له
بالمعارف اللغوية يفتح أمامنا مجالا فسيحاً لتأثره بالأدب الفرنسى ، كما وضع
الأمثلة السابقة .

(٢) دراسة الترجمة :

لدراسة الكتب المترجمة أهمية خاصة لدى الباحثين في الأدب المقارن .
هي أساس الوقوف على ما لاقى الكتاب والشعراء من حظوة لدى الشع
والكتاب في الآداب الأخرى ، ويستطاع عن طريقها تحديد التأثير ، و
التيارات الفكرية والفنية التي نفذت من أدب إلى آخر . ولا يكفي أن تذكر
الكتب المترجمة في عصر من العصور ، بل لابد من تصنيف هذه الكتب
حسب اتجاهات مؤلفيها ، ومذاهبهم ، ونزعاتهم ، لأن هذا التصنيف ي
مجالات واسعة للمقارنة المثمرة ، ويتطلب شروحا لا غنى عنها لبيان أنواع
التي سادت في أدب ما . فلماذا تأثرنا - مثلاً - بالترجمة عن الفرنسية أو
وبالمذهب الكلاسيكى ثم الرومانتيكى ؟ ولماذا تأخر تأثرنا بالرمزية والواقعية .
حين كانا هما المذهبين السائدين في أوروبا حين بدأنا نتأثر بآداب الغرب

ويجب التمييز بين رواج الكاتب في آداب أخرى من حيث قراءة كتبه وبين تأثيره في تلك الآداب . فقد يلتقي كاتب من الكتاب العالمين رواجاً كبيراً في ترجماتِهِ إلى لغة أخرى ، على حين لا يلتقي من أهلها ما يعادل هذا الرواج من ناحية التأثير به ، أو محاكاته .

وفي العصور الحديثة ، تفضل الترجمة الوفية للأصل ، وينبغي أن تكون جميلة الأداء . وفي العصور السالفة ، كانت الترجمة الجميلة غير الوفية هي النالبة ، والترجمة الوفية غير الجميلة تفقد قيمتها الأدبية قليلاً أو كثيراً على حسب حالتها . أما الترجمة غير الوفية وغير الجميلة فلا قيمة لها بصفة عامة .

وفي نهضتنا الأدبية في العصر الحديث ، كان تعريب القصص والمسرحيات حراً كل الحرية . فكان المترجم يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعه ، مستبيحاً لنفسه تغيير ما يشاء من الأحداث والصور والأسماء . ومن أوائل من سلكوا هذا المسلك في القصص العربي رفاعه رافع ، في ترجمته : « مغامرات تلياك » ، للكاتب الفرنسي : « فنلون » ، وقد سماها : « وقائع الأفلاك » ، في حوادث تلياك » . وهذا العنوان نفسه ذو دلالة على ذوق رفاعه ، هذا الذوق الذي صبغ الترجمة صبغة فنية خاصة . على أن مما لا محيد عنه أن يبين الباحث الفرق بين الأصل والترجمة في المضمون . فقد يكون للاختلاف فيه بين الأصل والترجمة دلالات ذات معنى اجتماعي أو فني . وتحوير المنفلوطي للأصول الفرنسية لأعماله الأدبية ذو دلالة على مبلغ العصر من التذوق الفني . فقد ترجم قصة بول فرجينى بإسم : الفضيلة ، وغير مسرحية « سيرانو دي برجرارك » للشاعر الفرنسي : إدمون روستان ، إلى قصة ، جعل عنوانها : الشاعر ، وهكذا سار في قصصه الطويلة والقصيرة يقتبس كثيراً منها من الأصل الأجنبي ، ويخور فيه ، ويسمو بالتعبير اللغوي ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعي

الفنى فى جنس القصة ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل من الوجهة الفنية ، وإن كانت قد لقيت رواجاً كبيراً لدى الجمهور المولع بحسن العبارة فحسب . وقد سار على منهج قريب منه حافظ إبراهيم ، فى ترجمته قصة « البائسين » لـ « فكتور هوجو » فنقص فيها وحوّر ماشاء .

وقد نضج وعينا الفنى ، وأصبح الجمهور يتطلب الترجمة الوفية الجميلة ولدينا كثير ممن بذلوا جهداً كبيراً فى هذه السبيل . ومنهم من هم كبار كتابنا : وقد آثروا أن يضموا إلى إنتاجهم الخالد ، هذه الترجمات لعيون آداب الغرب : فأدوا بذلك جهداً ذا أثر محمود ، غايته وصل لغتنا وثقافتنا بالآداب والثقافات العالمية . وقد أثر هؤلاء بتعليقهم على ما ترجموا ، وبشخصياتهم ومكانتهم ، فى الترويج للآثار القيمة العالمية ، فكانوا فى ذلك كله بمثابة الوسيط لعالمية الثقافات لدينا ، وأسهموا بذلك فى إغناء أدبهم فيما يعوزه من كمال ونضج .



أمثلة عامة
في توجيه الأدب المقارن
لدراسات الأدب العربي المعاصر

الأجناس الأدبية

نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة . فقد يعالج موضوع واحد في قصيدة غنائية ، وفي قصة ، وفي مسرحية ، وفي مقالة أو خطبة ... ولا شك أن طريقة معالجته ستختلف - ضرورة - من الناحية الفنية على حسب كل جنس من الأجناس الأدبية السابقة حين يختاره الشاعر أو الكاتب .

والتعبير بالأجناس الأدبية هو المرادف لنظيره في الفرنسية ^(١) والأسبانية ^(٢) والألمانية ^(٣) . وأخذ هذا التعبير يستقر في النقد الإنجليزي والأمريكي في أوائل القرن العشرين ، فأصبح أكثر النقاد الإنجليز والأمريكيين يستعملون نفس التعبير الفرنسي ^(٤) بلفظه . وكان هؤلاء يستخدمون من قبل ما يرادف : الأصناف الأدبية ، أو الأنواع الأدبية ^(٥) ، على أن قلة من هؤلاء لا تزال تستخدم التعبيرين الأخيرين ^(٦) حتى الآن ، مما كان له أثر في رواجها لدى بعض نقادنا ،

Genres littéraires. (١)

Genéros literarios. (٢)

Literarchen gattungs. (٣)

Literary genres. (٤)

Literary kinds, literary species. (٥)

René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, p. 340. انظر (٦)

Diccionario de Literature Espanola, articulo : Géneros ; literaros. وكذا

وبخاصة ممن كانت ثقافتهم إنجليزية ، ففضلوهما على التعبير بكلمة الأغراض ، وكانت الأغراض تطلق على أنواع القصائد في النقد العربي القديم ، وفيها يلتبس الموضوع بالغرض وبالنواحي، الفنية الخاصة بوحدة العمل الأدبي .

وعندنا أن تسمية الأجناس بالأنواع الأدبية تسمية غامضة قاصرة ، غير محددة . وذلك أنها لا تكشف عن نواح فنية ، ولا تتراسل مع نظيرتها في النقد العالمي . أما عبارة الأجناس الأدبية فلها - إلى جانب ميزتها في تراسلها مع الاصطلاح النقدي العالمي - ميزة أخرى : أنها توحى بمعنى فني عميق ، هو أن الأجناس^(١) الأدبية كالأجناس الحيوية ، لها في ذاتها ، وجود زمني ومكاني ولها نشوء وارتقاء على حسب العصر وحاجاته . ثم هي تتعرض للموت كالأجناس الحيوية . وذلك كجنس الملحمة - مثلاً - الذي مات في عصرنا الحديث . وهذه النظرة العميقة لحظها أقدم النقاد العالميين ، وهو «أرسطو» ، حين تكلم في نشأة الملهاة والمأساة ونموهما . وما «الوحدة العضوية» للعمل الأدبي - عند أرسطو - إلا ثمرة من ثمار تلك النظرة العميقة ، ولا يجهل ناقد جدوى وحدة العمل الفني العضوية وما تركت من آثار في النقد العالمي كله . وكان لـ «أرسطو» فضل اكتشاف هذه الوحدة العضوية وشرحها في كتابه : فن الشعر . أما التعبير بالفنون الأدبية فهو في نظرنا أوسع في عمومته من الدلالة على الأجناس الأدبية . لأن الأدب كله - بأجناسه المختلفة - فن من الفنون الجميلة ، قسم الرسم والتصوير والموسيقى والنحت ... فالتعبير بالأجناس الأدبية في رأينا أوضح تعبير وأوفاه .

(١) كلمة genre في الفرنسية و género بالأيطالية و génère بالأسبانية مأخوذة عن اللاتينية generis, genus بمعنى أصل ونشأة أولاً ، ثم بمعنى جنس (= race) وهو ما نريده هنا ، وهو ما يراد بالأجناس الأدبية في النقد العالمي ، وإن كانت الكلمة تطلق في بعض التعبيرات في اللغات اللاتينية على ما يرادف كلمة نوع أيضاً .

وحاجتنا إليه ملحوظة في السمو بالعمل الفني وإدراك وحدته وطريقة دراسة دراسة حديثة .

ولا يتسع المجال هنا للحديث عن نظريات دراسة الأجناس الأدبية ، وشرع نمو أهم هذه الأجناس ، وبيان تعاون الآداب العالمية في نشأتها ونموها والخصائص الفنية الكثيرة المتنوعة التي أفاد بها أدبنا الآداب الأخرى أو أفاد من في القديم^(١) والحديث .

وحسبنا أن نذكر هنا أن الأجناس الأدبية قد تنشأ طبيعية في الآداب القومية ، دون استعانة في نشأتها بالآداب الأخرى ، ولكنها - حين تنهض وتنضج فنياً ، استجابة للحاجات الاجتماعية والفكرية - تستمد عادة أكا عوامل نهوضها ونموها من الآداب الأخرى ، بفضل المجددين المتبحرين من أهل اللغة القومية .

فقد نشأت القصيدة العربية في الأدب الجاهلي ، بطابعها التقليدي المعروف الذي لم تتوافر لها فيه وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية . وإنما كان لها آنذاك نوع من وحدة الترابط عن طريق التداعي النفسى في خواطر الجاهلي ، علم حسب تجاربه في البداية . فهو في طريقه إلى الممدوح يمر بالأطلال ، أو يعبر عليها ليرأها ، ويكي بها ذكرياته العزيزة ، ويرى فيها صور عواطفه الدارسة . ثم يصف ناقته ورحلته عليها ، وما عانى أو رأى في طريقه ، ليصور ما بذل من جهد في شد الرحال إلى الممدوح . ثم يصفى عليه الفضائل التي يستطيع بها نيل حظوته ، كى يظفر بالنوال منه بوصف تحمل المشاق في سبيل الرحلة إليه ، وبتغنيته بفضائله . ثم صار هذا الطابع تقليدياً محضاً ، بعد أن فقد دواعيه البدوية

(١) انظر لذلك كلمة كتابي : الأدب المقارن .

التي كانت تبرره نوعاً من التبرير عند الجاهليين . ولم ينل نظام القصيدة تغير عميق في نواحيها الفنية إلا في عصرنا الحديث . وفيه تحولت القصيدة في أدبنا المعاصر إلى تجربة أدبية ، تتوافر لها الأصالة الفنية في تعبير الشاعر عما يؤمن به أو يشعر به في صور غير تقليدية ، وفي وحدة فنية ، فيها تتمثل الصور حية عضوية . وتبع ذلك أن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، بل صارت الصور مترابطة متآزرة في نطاق الوحدة العضوية العامة . وقد أفدنا في ذلك من المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين ، بل إن البنية الفنية في إيقاع القصيدة ووزنها قد نالها تغير كبير في شعرنا المعاصر ، أخذنا أسسه الأولى عن الرمزيين ، ومزجناه في المضمون بالاتجاه الواقعي . وفي هذا كله تلاقت - في شعرنا الحديث - تيارات عالمية فنية وفلسفية واجتماعية ، لا بد للباحث أن يقف عندها ، ليميز الخطوط الدقيقة في نسيجها الفني .

وقد ينشأ الجنس الأدبي في الأدب القومي عن طريق تأثر هذا الأدب بالآداب الأخرى ، مثل المسرحية ، ومثل القصة في معناها الفني في أدبنا العربي ، فقد نشأتا ، وتطورتا ، واحتلتا في الأدب العربي مكانة تضاعلت - بالنسبة لها - مكانة الشعر الغنائي في أدبنا الحديث ، وهو الذي كان يشغل جل ميدان الأدب العربي قبل العصر الحاضر ، كما كاد يكون مشغلة النقد العربي القديم كله .

وسنكتفي هنا بعرض أمثلة نفصل فيها القول بعض التفصيل ، لنبين دور الأدب المقارن في توجيه دراسة المسرحية الشعرية ، ثم الخرافة أو القصة على لسان الحيوان .

١ - المسرحية الشعرية :

لقد نشأت المسرحيات في أدبنا العربي الحديث متأثرة بآداب الغرب . ولم يتأثر روادها - فيما يخص النواحي الفنية لهذا الجنس الأدبي - بشيء من أدب القرائنة ، أو الأدب العربي القديم ، أو بابات خيال الظل ، كما خال ذلك بعض من تحدثوا في الموضوع . ولهذا نكتفي بالإشارة إلى هذه الآراء دون أن نسرف بإفناق الوقت في الرد عليها . وهذا هو رائد المسرح الأول مارون النقاش ، السوري (١٨١٧ - ١٨٥٥) ، يقول في خطبته التي ألقاها في الحفلة التي مثلت فيها أول ملهاته له : « البخيل » - وقد ألفها في أواخر عام ١٨٤٧ ، ومثلت^(١) أوائل عام ١٨٤٨ - : « عند مروري بالأقطار الأورباوية ، وسلوكي بالأمصار الإفريقية ، قد عانيت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطباع ، مسارج يلعبون بها ألعابا غريبة ، ويقصون فيها قصصا عجيبة . فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها ، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح ... فلذلك قد صوبت أخيرا قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدى^(٢) . وفي الفصل الثالث من آخر ملهاته له عنوانها : السليط الحسود - مثلت لأول مرة عام ١٨٥١ - يقول متحدئا عن ملهاته الأولى : « البخيل » : « .. أول رواية مستنبطة في اللغة العربية . فشاع لهذه الأضحوكة - على نوع ما - سمعة غير ردية ، وقيل - مع احتمال المناقضة - إن هذا الفن فيه تصاييح ، لاشتاله في قالب المزاح والفكاهة على كشف العيوب والقبايح ، تهديئا للعافل ، وتأديبا للجاهل » .

وكذلك شاعرنا أحمد شوقي - وهو رائد الأدب المسرحي ، والمجلى في

(١) أرزة لبنان . ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

(٢) المرجع السابق ص ١٦ - ١٨ .

مسرحياته الشعرية في أدبنا الحديث - في مقدمة الجزء الأول من شوقياته ، وهي المقدمة التي كتبها في أوروبا ، طبعة الشوقيات سنة ١٨٨٩م ، يشرح أن الأدب العربي في حاجة إلى سد النقص فيه ، بخلق المسرحيات ، ثم القصة على لسان الحيوان ، يقول في تلك المقدمة : « أولم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية ، ثم يموت على نحو مائتي صفحة من الشعر ، تسعة أعشارها المدوحية ، والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف ، للناس ؟ هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب : إني قرعت باب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلم اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ... ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها السبيل من أول يوم ... ثم نظمت روايتي : على بك الكبير أو فيما هي دولة المالك ، معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا ... وجرت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب « لافونتين » الشهير ... » .

ويذكر حسين شوقي أن أباه شوقي حين كان يزوره في فرنسا وهو يتلقى بها دروسه ، كان يتردد على مسرح « الكوميدي فرانسيز » : وهو أرقى المسارح الكلاسيكية العالمية ... لأنه كان في ذلك الوقت يفكر في عمل مسرحيات شعرية ^(١) . وواضح أن المسرحيات العربية - في نشأتها وتأثيرها ونموها من النواحي الفنية والاجتماعية - متأثرة بالآداب العالمية التي أسهمت في خلقها في أدبنا الحديث . ولا يستطيع الناقد أن يسير في نقدها خطوة ، ولا أن يفسر أصالة مؤلفيها وجهدهم الفني ، ولا أن يوجهها في نقده توجيهاً سديداً ، دون الاطلاع على مصادرها في تلك الآداب .

(١) حسين شوقي : أبى شوقي ص ١١٠ - ١١١ .

ولن يتاح لنا التحدث عن نشأة المسرحيات لدينا ، وطابعها في تلك
النشأة ، والآداب التي اعتمدت عليها بالترجمة منها ، أو الاقتباس والتأثر بها ،
ولا التحدث كذلك عن ضروب تأثرنا بالمذاهب الأدبية فيها .

وحسبنا أن نأخذ مسرحية شعرية شهيرة لـ « شوقي » ، هي مسرحية :
« مجنون ليلى » (ظهرت عام ١٩٣١) - لنرى - على الرغم من امتياح شوقي في
حكايتها وأحداثها من معين عربى صميم - جوانب تأثره فيها بثقافته العالمية .
وستتبع فيها آثار ثقافة شوقي ، لنبين كيف استطاع أن يمثل هذه الثقافات في
مسرحيته ، وكيف ظهرت أصالته عن طريق تأثره ، بل لأنها لم تظهر إلا بفضل
تأثره .

واستنادا إلى ما لدينا من أدلة على اطلاع شوقي على الأدب الفرنسى ، ثم على
معرفته بالآداب الشرقية ، نستطيع أن نؤكد - بالقرائن القاطعة - أن شوقي تأثر
بالأدب الفرنسى ، ثم بالأدب الفارسى عن طريق التركية . وقد وضع تأثره
بالفرنسية في النواحي الفنية ، كما ظهر تأثره بالآداب الشرقية في المضمون
والأفكار العامة . وقد امتزجت أنواع هذا التأثير في تلك المسرحية ، امتزاجا تم
بفضله هذا الخلق الأدبى في المسرحية العربية . وننتحدث أولا عن تأثر شوقي
بالأدب الفرنسى ، ثم نتبعه بتأثره بالآداب الشرقية .

(١) أثر الثقافة الفرنسية في مسرحية شوقي : مجنون ليلى :

لقد كان تأثير الأدب الفرنسى في مسرحية « شوقي » التي نعالجها عمقا متعدد
النواحي . وقد قضى « شوقي » نحو ثلاثة أعوام في فرنسا (١٨٨٧ - ١٨٩١) منها
عامان في باريس . وفي مدة إقامته في « مونييليه » ، كان يتردد من وقت لآخر
على باريس أيضا لمشاهدة مسارحها . وفي تلك الفترة كان المذهب الأدبى

السائدان هما الواقعية والرمزية ، إلى جانب المسرحيات الكلاسيكية الخالدة التي تعرض دائماً في المسارح الكبيرة ، وبخاصة في مسرح « الكوميدي فرانسيز » و« الأوديون » . ثم كانت تعرض في تلك المسارح وغيرها بعض الروائع الرومانتيكية . أما الرمزية فلم يفكر « شوقي » في الاستفادة منها في التأليف المسرحي ، لأن الجمهور المصري لم يكن ليتقبل نوع مسرحياتها الذهنية في عهد طفولته المسرحية . فقد انصرف جهد « شوقي » ، إذن ، إلى الإفادة من المذاهب : الواقعية ، والكلاسيكية ، والرومانتيكية . وظل يغذى استعداده الفني من هذه المذاهب معاً ، دون أن يعتنق واحداً منها . إذ كنا في تلك الفترة أبعد ما نكون عن اعتناق مذهب أدبي معين ، على أنا لانزال حتى اليوم غير مذهبيين ، بالرغم من تأثرنا الواضح بالمذاهب الأدبية الغربية مجتمعة . وسنبين كيف أفاد « شوقي » في مسرحية : مجنون ليل ، من المذهب الواقعي ثم المذهب الكلاسيكي ، ثم الرومانتيكي .

١ - أما المذهب الواقعي :

فقد كان مزدهراً في المسرحية أثناء دراسة « شوقي » في أوروبا . عام ١٨٨٧ حتى عام ١٨٩٦ . وفي ذلك المسرح كان يعرض أنصار الواقعية مسرحياتهم . على أن المعركة كانت على أشدها بين أنصار ذلك المذهب وخصومه خارج المسرح من نقاد الأدب المعاصرين . ولا يعني هنا أن نشرح فلسفة الواقعيين واتجاهاتهم الفنية ، غير أننا نذكر أنه كان من بين اتجاهاتهم العناية بالمسرحيات التاريخية على أساس يتناقض ما كان يسير عليه الرومانتيكيون في مثل هذه المسرحيات . ذلك أن الواقعيين كانوا يرون أن يلتزم المؤلف بحقائق التاريخ ووقائعه لا يحيد عنها ولا يتصرف فيها إلا بترتيبها وعرضها الفني ، بحيث تصور الماضي تصويراً يشف عن اتجاهاته الحقيقية التي يقصد الكاتب إلى بعثها تبعاً لما يرمى إليه من أهداف

اجتماعية . وفى ذلك يكون المشاهد للمسرحية التاريخية كأنه أمام عالم من علماء التاريخ يشرح الوقائع وكأنه يروها عن مشاهدة . وفى هذه الدقة التاريخية يتجلى فن المؤلف المسرحى على حسب ما يقضى به المذهب الواقعى ^(١) .

ولا بد أن « شوقى » تتبع هذه الحركة بشيء من الاهتمام . ونعتقد أنه قرأ بعض ما دار حولها من عراك أدبى أيام كان يدرس فى أوروبا . وكان من كبار كتاب الحركة الواقعية فى تلك الفترة « ألكسندر دوماس » ^(٢) الابن (١٨٢٤ - ١٨٩٥) و « هنرى بك » ^(٣) وقد روج لهذا المذهب قيام « المسرح الحر » فى تلك الفترة من (١٨٣٧ - ١٩٩٩) و « فكتوريان ساردو » ^(٤) (١٨٣١ - ١٩٠٨) .

والحق أن أثر الواقعية فى إنتاج « شوقى » المسرحى ضئيل . وقد ظهر على الأخص حين كان يدرس فى أوروبا . فحين قام بمحاولة تأليف مسرحيته : « على بك الكبير » ، وضع نصب عينيه حقائق التاريخ ، ليجعلها عماد مسرحيته كما يقول هو : « نظمت روايتى : على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك ، معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا » ^(٥) . وكانت عناية « شوقى » باتباع هذا المبدأ - وهو تصوير العصر على حسب الروايات التاريخية - أكثر من عنايته بالتعمق النفسى فى تصوير الشخصيات . وهو انتهاج غير رشيد للمذهب الواقعى . ولذلك جاءت شخصيات « شوقى »

(١) انظر : P. Martino : le Naturalisme Français, Paris 1945, p. 176.

(٢) Alexandre Dumas, fils.

(٣) Henry Becque

(٤) Victorien Sardou - انظر المرجع السابق ص ١٨٣ .

(٥) مقدمة الشوقيات ، الطبعة السابقة الذكر ، ص ٨ .

التاريخية قليلة العمق ، فقيرة في جوانبها النفسية . وكانت تفوقها في تلك الناحية الشخصيات الثانوية التي خلقها « شوقي » بمعزل عن اتباع حقائق التاريخ . وقد أدى ذلك بشوق إلى الاهتمام بجمع كثير من حقائق التاريخ وأحداثه ، دون توثيق الصلة بين هذه الأحداث والشخصيات في صورة صراع حي . وتلك ناحية ضعف فني خطيرة في التأليف المسرحي » .

ولمّا لقطع بأن « شوقي » لم يعتنق المذهب الواقعي ، ولم يتعمقه . وقد كان تأثيره به في اتجاهه السابق نتيجة اطلاع سطحي ومتابعة عامة لما رآه أو قرأه . فهاديء الوقعيين تتجاوز كثيراً حدود الوقوف عند حقائق التاريخ في المسرحيات التاريخية .

وقد يكون من أثر هذا المبدأ العام أن « شوقي » في مسرحية : مجنون ليلى ، قد حرص حرصاً كبيراً على أن يجمع كثيراً من أخبار « قيس » كما روتها كتب الأدب العربية ، وبخاصة الأغاني . فتقوم أحداث الفصل الأول في تلك المسرحية على رسالة « قيس » التي حملها « ابن ذريح » إلى « ليلى » ، ثم رد ليلى على « ابن ذريح » ، ذلك الرد الذي تلوم فيه « قيساً » على ما فرط منه من التغنى بليلة الغيل . ثم نرى بعد ذلك « قيساً » وقد جاء يطلب خطباً من عند « ليلى » . وينفرد بها يحادثها ، فتشرب النار في كفه ، وتحترق راحته ، وألّهي عن ذلك بالحديث مع ليلى^(١) . ثم يغمى على « قيس » . وينتهي الفصل بتعنيف والد « ليلى » له ، وغضبه عليه في تشبيهه بابتته . وفي الفصل الثاني نرى كيف كان يعيش « قيس » في بعض حالاته . فقد كان يحيا في عزلة على مقربة من أهله ، فيؤتى له بطعام كل يوم^(٢) . ثم يغمى على « قيس » ، فلا ينتبه إلا على صوت

(١) هذه الرواية موجودة في الأغاني ، وأنكرها الأنطاكي ، انظر كتابي « الحياة العاطفية » .

(٢) انظر كتابي : « الحياة العاطفية » .

حاد يغني بليلى . وبينما هو في إغماءته يقص تابعه « زياد » على « ابن عوف » خبر حج « قيس » إلى الكعبة : ودعائه ربه أن يزيد به « ليلي » حباً ولا ينسيه ذكرها أبداً^(١) . ويرق « ابن عوف » أمير الصدقات لحاله : فيعرض عليه وساطته لدى قوم « ليلي » كي يزوجه إياها : فيرضى « قيس » . وتكون هذه الوساطة موضوع الفصل الثالث من المسرحية . وتنتهى بالفشل : إذ يأتى قوم « ليلي » على أنفسهم تزويجها « قيساً » بعد أن شهب بها ، لما فى ذلك من عار . ونلاحظ أن « شوقى » أسند هذه الوساطة إلى « ابن عوف » ، وهى فى الحقيقة مروية عن « نوفل بن مساحق » . ولعل « شوقى » رأى فى الاسم سهولة فى النظم . فاستبدله بالاسم التاريخى . على أنه يفاد من بعض الأخبار المروية أن « ابن عوف » ربما كان قد اتفق مع « قيس » للقيام بمثل هذه الوساطة^(٢) . وينتفى الفصل بخطبة « ليلي » لـ « ورد الثقفى » ، بعد تخييرها بينه وبين « قيس » ، وتفضيلها « ورداً »^(٣) . وموضوع الفصل الرابع هو لقاء « قيس » بـ « ورد » زوج ليلي^(٤) . وقد مهد « شوقى » تمهيداً ضعيفاً من الناحية الفنية بمنظر الجن ، ولكن « شوقى » يجعل هذا اللقاء وسيلة لتلاقى الحبيين^(٥) . وفى هذا اللقاء نعلم أن « ليلي » فريسة الأسى واليأس . وأنها نهب داء عضال لا أمل فى نجاتها منه . فتتوقع كارثة موتها . وفى الفصل الأخير نشهد العزاء لأهل ليلي وزوجها بعد دفنها . ثم يبلغ « قيساً » نعيها فيحضر . ويموت على الأثر .

(١) لهدين الخبرين انظر المرجع السابق ص ٦١ - ٦٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٥٩ - ٦٠ .

(٣) انظر المرجع السابق ص ٦١ - ٧١ .

(٤) المرجع السابق ص ٦٥ .

(٥) يخلط « شوقى » هنا بين أخبار « قيس » وأخبار « عروة بن حزام » العذرى فى ثقافته بعفراء عن طريق زوجها ، انظر ص ٣٠ من المرجع السابق .

ومن هذا العرض السريع لموضوع المسرحية يتجلى لنا كيف كان « شوقى » خاضعاً لما روى من أخبار « قيس » تطبيقاً منه لمراعاة حوادث التاريخ ، كما دددها هو ، تأثراً منه بما قرأ للواقعيين . وهو ضئيل سطحى ، أضرباً للنواحي الفنية لأخرى عند « شوقى » كما سبق أن ذكرناه .

٩ - أما المذهب الكلاسيكى :

فقد كان تأثر « شوقى » به أوضح وأكثر مظاهراً . وقد سبق أن ذكرنا أنه كان يرتاد المسارح الكلاسيكية حين يزور باريس ، وبخاصة مسرح « الكوميدي فرنسيز »^(١) .

وأول مظهر فنى للتأثر بالكلاسيكية ، هو نظم المسرحيات ، فالكلاسيكيون لا يتصورون مسرحيات نثرية . وهى قاعدة أخذوها عن « أرسطو » . وظل لها بعض السلطان فى عهد الرومانتيكيين . ومنذ الواقعيين أصبحت المسرحيات - فى كثرتها الغالبة - نثراً لا شعراً . والشذوذ فى هذه الناحية يؤكد القاعدة .

وقد تأثر « شوقى » بمبدأ فى آخر من مبادئ الكلاسيكية يبدو واضحاً فى مسرحيته : « مصرع كليوباترا » ، ثم فى مسرحيته : « مجنون ليلى » . ألا وهو وحدة الزمن^(٢) . وهو مبدأ يقضى « شوقى » كثيراً من المسرحيات الكلاسيكية ، وشاهدها ، بعلاج المشكلة فى المسرحية قريباً من نهايتها . وقد قرأ وتأثر بها^(٣) .

(١) ص ١٠٢ - ١٠٣ من المرجع السابق .

(٢) انظر لذلك كتابى : الأدب المقارن والنقد الأدبى الحديث ، الطبعة الرابعة ، الباب الثالث .

(٣) بل لا نتصور أن « شوقى » لم يقرأ مسرحية « فيدر Phèdre أشهر مسرحيات « راسين » ، وهى نصف نوعاً من الحب يودى بصاحبه . ويبدوها « راسين » بعرض « فيدر » وقد بلغ بها حبها كل مبلغ ، ولكن « راسين » يهتم بعد ذلك بتحليل نفسية « فيدر » تحليلاً دقيقاً ، مما لا نرى له نظيراً فى مسرحية « شوقى » .

فسرحية : مصرع كليوباترا تبدأ بعد موقعة « أكتيوم » قبيل هز
« أنطونيوس » الفاصلة في الإسكندرية ، وهي الهزيمة التي حلت بها المسرحية
بانتمحار الحبسين . وقد اتبع « شوق » ، في ذلك ، جميع المؤلفين^(١) الذ
اتخذوا « كليوباترا » موضوعاً لمسرحياتهم ، ممن خضعوا للقاعدة الكلاسيك
السابقة . وهي قاعدة رست أصولها عند الكلاسيكيين تأويلاً منهم لنصوه
« أرسطو » .

ويبدأ « شوق » مسرحية : مجنون ليل ، بعرض سريع للبيئة والعصر ،
يرينا بعد ذلك « قيس بن ذريح » يحمل رسالة إلى « ليلي » . ومن الحوار
« ليلي » و « قيس بن ذريح » نفهم - كما نفهم مما سبقها من حوار - أن « قيساً »
كان قد برح به الحب ، وأن « ليلي » تبادله مثل حبه ، وأن « قيساً » كان
شعب بليلي ، وقد روى شعره فيها « البدو والحضر يون » وأنه كان يهيم في الخلوا
ويحمي الظباء من الصيد . بل يفهم من سياق الحوادث أن « قيساً » طلب الزو
من ليل فرفضه أهلها . فلم تكن وساطة « ابن عوف » إلا محاولة ثانية لتيد
الزواج . يدلنا على ما يحكيه « ورد » لـ « قيس » عن خطبته لـ « ليلي » :
فلما رددت ، وقيل القضا ئد والشعر بين المحبين حلالا
ذهبت إلى حيا خاطباً ولم أدخر دون مسعاى مالا^(٢)
وقد كانت خطبة « ورد » - كما يفهم من المسرحية - في نفس الوقت الذ

(١) من هؤلاء الشعراء الذين ألفوا في كليوباترا « جودل » Jodelle (١٥٣٢ - ١٥٧٣) وهو
شعراء عصر النهضة الفرنسية الذين تأثروا بوحدة الزمن الكلاسيكية . ومسرحيته « كليوباترا » أ
مسرحية فرنسية في عصر النهضة تتبع قاعدة الوحدات الكلاسيكية . ومن هؤلاء الشعراء ذوى النز
الكلاسيكية « دريدن » Dryden الانجليزى (١٦٣١ - ١٧٠٠) ومسرحيته في « كليوباترا » عنوانها
All for Love (١٦٧٨) .

(٢) لفصل الرابع ، المنظر الثاني ص ١١ .

توسط فيه « ابن عوف » . إذن ، كانت خطبة « قيس » ورفض أهل « ليلي » سابقين على ذلك .

من ذلك نفهم أن « شوق » بدأ مسرحيته بحوادث قريبة من نهايتها ، وهي طريقة الكلاسيكيين . وليكن « شوق » لم يراع الدقة في تصوير البعد النفسي ، كما هي الحال عند الكلاسيكيين ، بل كان كل همه موجهًا نحو استقصاء الجانب التاريخي من الروايات ، وسرد الحوادث ، يعرض بعضها على المشاهدين ، ويقص الكثير منها على لسان أشخاص المسرحية .

وقد حاول « شوق » أن يسير على نهج الكلاسيكيين في الاعتماد على الصراع النفسي . وهو صراع إنساني خالص ، تكتسب به المسرحية كل ما لها من قوة وحيوية . والصراع الكلاسيكي في المسرحية قد يكون بين عواطف نفسية متضادة في اتجاهاتها ونتائجها ، كما في مسرحية « أندروماك » لراسين ، حيث يدور الصراع في نفس البطلة « أندروماك » بين بقائها على الوفاء والحب لزوجها « هكتور » بعد أن مات في طروادة ، وبين محبتها واجتهادها في العمل على سلامته من عدو زوجها « بيروس » ابن « أخيلئوس » الذي يهددها بتسليم ابنها للأعداء أسيرًا إن لم تقبل الزواج منه ^(١) . وقد يكون الصراع الكلاسيكي بين العواطف بوصفها هوى وجموحًا وبين الشرف ، كما في مسرحية « فيدر » لراسين أيضًا . و « فيدر » تحب ابن زوجها حبًا غير مشروع برح بها ، وكانت ضحيته . وتستسلم للحب مخاطرة بشرفها ، ولكن في حذر وحيطة وصراع قوى تترجح فيه مدفوعة بعوامل مختلفة توجب جذوة صراعها . وتنتصر في هذا الصراع العاطفة على الواجب . ولكن « راسين » لا يجعل العاطفة تنتصر في هذه المسرحية إلا ليصورها شرًا يجب

(١) انظر نص المسرحية ، ثم الدكتور محمد مندور المرجع السابق، له ص ٨٠ .

الاحتراس منه^(١) . وأخيراً قد يكون الصراع الكلاسيكي في المسرحية بين العاطفة والواجب ، ثم ينتصر الواجب ، نزولاً على ما تقتضيه الإرادة الخيرة والقوية والتضحية الإنسانية. وهذه النوع من الصراع غالب في مسرحيات « كورنى » مثل مسرحيته الشهيرة : « السيدة » . وإنما ينتصر الواجب لأن العاطفة شر وهوى ، كما كانت دائماً في نظر الكلاسيكيين على النقيض من الرومانتيكيين الذين كانوا يرون في العاطفة الطريق الوحيد للوصول إلى الحقائق السامية الكبيرة^(٢) . وفي كل أنواع الصراع السابقة لابد أن يتم التفاعل في البعد النفسى بين الشخصية والأحداث الخارجية من ناحية ، ثم لابد أن يكون البعد النفسى عميقاً غنياً بألوانه النفسية .

و « شوقى » فى اعتماده على عنصر الصراع الدرامى فى مجنون ليلى ، يزواج بين الكلاسيكية والرومانتيكية . فبينما ينتصر الواجب على العاطفة ، إذا بنا نرى هذا الانتصار ظاهرياً فقط ، إذ تظل العاطفة هى المسيطرة ، وهى التى تتحكم فى مصير البطلين . والعاطفة بعد ذلك ليست شراً ولا هوى فى المسرحية ، كما سنرى بعد قليل حين نشرح تأثر شوقى بالرومانتيكية ، والأدب الفارسى عن طريق التركية .

على أن الصراع الذى يدور فى نفس « ليلى » صراع بين العاطفة وبين واجب مراعاة التقاليد الجاهلية البالية التى لا تؤمن « ليلى » لها بقدرسية ، ولكنها تجارياً ظاهرياً خوفاً على مكانة أبيها ومكانتها فى قومها . فليلى تخشى هذه التقاليد ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تعتد لها بقيمة . ولهذا يظل الصراع من هذه الناحية

(١) انظر مسرحية « فيدر » لراسين ، ثم كتابى الرومانتيكية ص ٣ - ٤ - ٩ - ١٠ .

(٢) انظر كتابى : الرومانتيكية ص ٩ - ١٠ ، ٢٢ - ٣٥ .

خارجياً تخضع « ليلي » فيه دون أن تتجاوب داخلياً معه . وهو من أجل ذلك صراع ضعيف في طبيعته وضعيف في تصويره .

وعلى الرغم من ذلك اكتسبت شخصية « ليلي » كثيراً من الحيوية في المسرحية إذا قيست بشخصية « قيس » فيها . فبذل الفصل الأول ، تبدو « ليلي » نهب الحيرة بين مراعاة التقاليد والإصغاء إلى صوت العاطفة . فهي تجيب « ابن ذريح » على رسالته التي حملها إليها « قيس » ، فتقول :

أنا أولى به وأحنى عليه	لو يداوى برحمتي والتحنى
يعلم الله وحده ما لقيس	من هوى في جوانحي مستكن
إننى فى الهوى وقيساً سواء	دن قيس من الصبابة دنى
أنا بين اثنتين كلتاهما لنا	ر ، فلا تلحنى ، ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى	واحفظاظى بمن أحب وضئى ^(١)

ولا تزال تتردد بين العاطفة القوية المشبوبة وذلك النوع من الواجب فهي بين أصدقائها الخالص لا تستطيع أن تكتم عاطفتها^(٢) ، وهى كذلك حين تخلو إلى « قيس »^(٣) ، بل هى كذلك أمام أيها حين تكون بمأمن من عيون الناس . فهي تجيب والدها آنذاك قائلة : « أبى أنفس الناس من فكرك » . وهى تستشفع لـ « قيس » لدى والدها قائلة :

(١) شوق « مجنون ليلي » . الفصل الأول ، المنظر الأول ص ١٨ .

(٢) مثل حديثها عن قيس حديث الزهرة المعجبة به والهبة له ، انظر الفصل الأول من المسرحية ، المنظر الأول ص ١٥ - ١٦ .

(٣) كفولها لقيس حين انفردت معه :

قد تحملت فى الهوى فارق ما يحمل البشر
نفس الفصل الأول ص ٢٦ - ٢٧ .

أبتى لا تجر على قيس ،
 (فيجيبها أبوها) : لم لا
 (فنقول ليلي) :
 أبتى ، ما تراه كالفنن الذا
 وى نحولا ، وكالمغيب اصفرارا
 وتأمل رداءه ويديه
 تجدد النار أو تر الآثار
 أبتى دعه يسترح (١)

ويظل الصراع فى نفس « ليلي » خبيثًا لانرى إلا مظاهره الضئيلة حتى قبيل
 منظر تخيرها بين « قيس » و « ورد » ، فى الفصل الثالث . وهنا يلجأ شوقى إلى ما
 يذكرنا بالجوقة القديمة ، فى حديث ثلاثة رجال فى ركن المسرح عن « ليلي »
 يمهّد بذلك لموقفها الحاسم فى المسرحية ، فيقول أولهم :
 ولىلى ابنة الشيخ ، ما رأيها ؟ أما من حساب لها يحسب ؟ .
 فيجيب الثانى :

أراها وإن لم تخط الشباب
 تصون القديم وترعى الرميم
 وبالجاهلية إعجابها
 ومن سنة اليد نفض الأكف
 فلا تعجبوا إن جرى حادث
 وإن رضيت ورد بعلًا لها
 فيا طاملا التمست مهرًا
 عجوزًا على الرأى لا تغلب
 وتعطى التقاليد ما توجب
 إذ قل بالسلف المعجب
 من العاشقين إذا شبيوا
 يحدث عنه ويستغرب
 وقيس الأحب لها الأقرب
 وأرض ثقيف هى المهرب (٢)

(١) ص ٣١ - ٣٣ من المسرحية .

(٢) نفس المسرحية ، الفصل الثالث ص ٦٦ - ٦٧ .

فخذ قيس يا سيدى فى حماك وألق الأمان على رحله
ولا يفتكر ساعة بالزواج ولو كان مروان من رسله^(١)
وكان « ليلى » استسلمت لنزوة عابرة فى تمسحها للدفاع عن تقاليد ليست لها
فى الحقيقة قيمة لديها - فسرعان ما تفيق بعد أن يتم التخير. فتعبر فى مرارة عن
ندمها تعبيراً فيه نذير اليأس القاتل الذى يهدد بالكارثة .
تقول ليلى :

رباه ! ماذا قلت ؟ ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشانى ١٩
فى موقف كان ابن عوف محسناً فيه ، وكنت قليلة الإحسان
فزعمت قيساً نالنى بمساءة ورمى حجابى أو أزال صيانى
والنفس تعلم أن قيساً قد بنى مجدى ، وقيس للمكارم بانى
لولا قصائده التى نوهن بى فى البيد ، ما علم الزمان مكانى
نجد غدا يطوى ويفنى أهله وقصيد قيس فى ليس بفانى
مالى غضبت فضاع أمرى من يدي والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا : أنظرى ، ما تحكمين ، فليتنى أبصرت رشدى أم ملكت عنانى
ما زلت أهذى بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأننى مأمورة ، وكأنمما قد كان شيطان يقود لسانى
قد رت أشياء وقد رت غيرها حظ يحط مصاير الإنسان^(٢)
وليس فى المنظر وصف الصراع ، ولكنه الندم الذى يعقب الاستسلام .
وليلى فيه ضحية القدر الذى لا يغلب . وفى هذا ما يرجع بشوقى إلى أقدم عهود
المسرحية اليونانية ، حيث كان الإنسان دائماً ضحية القدر . وهو دليل على أن

(١) مسرحية « مجنون ليلى » ، الفصل الثالث ص ٧٤ - ٧٥ .

(٢) آخر الفصل الثالث من المسرحية .

الصراع النفسى لم يتمكن من نفس « لىلى » ، كما أنه دليل على أن العاطفة لم تهزم على أثر الاستسلام . فطلت لىلى وفية لعاطفتها التى تؤمن بها كل الإيمان . وهذا الوفاء العاطفى جانب رومانتيكى نشرحه فيما نشرح من تأثير الرومانتيكية فى مسرحية « شوقى » .

٣ - أما الرومانتيكية :

فتأثيرها واضح كذلك فى المسرحية . ويظهر ذلك أولا فى اختيار « شوقى » للموضوعات القومية الوطنية . وهى نزعة وطنية فى إحياء تراث الماضى ، واختيار الموضوعات التاريخية لبعث ذلك الماضى ، اعتزازا به والتماسا للعبوة منه^(١) وهذه النزعة القومية تظهر فى تعليل « شوقى » لاختيار مسرحيته بأنها :

تمثل اليد على	عهد أمية النخب
ولحة من الحجـ	از وهو فى عصر الذهب
فى جاهلية على	نظم من الخلق عجب
تفيض من بطولة	ومن قواف وخطب
ما كان من خير بها	ثوب الحضارة القشب
أصلح من بنائها	وشدة من الطنب
ألبسها « محمد »	أقام أو شر ذهب ^(٢)

وقد استدعى بعث الماضى من الرومانتيكين أن يحرصوا على الطابع الموضوعى أو اللون المحلى لشخصيات المسرحية وأحداثها^(٣) . ولهذا نرى شوقى يعنى بتصوير البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية لذلك العهد . ففى مطلع مسرحيته يصف الحياة فى المدن العربية كما يصف طبيعة العيش فى البادية ، ثم يشير إلى الصراع

(١) انظر كتابى « الرومانتيكية » . ص ١٩ - ٢٠ ، ١٦٧ - ١٦٨ .

(٢) المسرحية ص ٤ . (٣) كتابى « الرومانتيكية » ، ص ١٦٧ ، ١٧٢ - ١٧٣ .

السياسي بين أنصار بني أمية وخصومهم من شيعة آل البيت . ويحرص على توكيد هذا الصراع السياسي فيما يدور من حوار بين « ابن عوف » وكاتبه « نصيب » ، حين يمر موكب الحسين بها^(١) . ومن أثر ذلك أيضًا بعث بعض المعتقدات العربية في وصف الجن وشياطين الشعر ، وكثير من العادات والتقاليد المنبثة في خلال المسرحية^(٢) . ولكن « شوقي » قلما يجيد في ربط هذا الوصف بالحدث الأصلي في المسرحية . فالوصف لهذه العادات والتقاليد والبيئة - في أغلب حالاته - خارجي . فمثلا رباط منظر الجن بالمسرحية - في الفصل الرابع - رباط واه . وكذلك ما يخص وصف البيئة الطبيعية والحياة الاجتماعية والسياسية في أول المسرحية .

ويظهر تأثير الرومانتيكية كذلك واضحًا في محاولة إغراء « قيس » لليلي بالهرب معه من منزل الزوجية ، لينعم معها بعيشة هنيئة بعيدين من الناس : يقول لها « قيس » :

تعالى نعش ياليلي في ظل قفرة من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالى إلّى وادخلي وجدول ورنه عصفور وأيكة بان
ولكن « ليلي » ترفض الاستجابة لرغبة « قيس » هذه ، وتأبى أن تترك منزل « ورد » الزوج :

ولست بارحة من داره أبدًا حتى يسرّحني فضلا وإحسانًا
نحن الحرائر إن مال الزمان بنا لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا^(٣)

(١) الفصل الثاني ص ٤١ - ٤٤ .

(٢) انظر النظرات التحليلية في آخر المسرحية ص ١٤٢ - ١٤٥ ونكتني بالإشارة إلى ذلك بسهولة الوقوف عليها عند قراءة المسرحية .

(٣) انظر المنظر كاملا في المسرحية ، الفصل الرابع ص ١٠٤ - ١٠٧ .

وعرض الحبيب الهرب على الحبيبة المتزوجة ، ثم رفض الزوجة الاستجابة لهذا العرض ، من الأمور المألوفة في المسرحيات الرومانتيكية^(١) . وقد أقحم ذلك « شوقى » في الأخبار العربية ، ليشير عاطفة الغيرة عند « قيس » ، وبين جوانب نبل « لىلى » فى وفائها ، ويكشف بذلك عن ناحية من علاقات « ورد » بها ، فى حسن معاملته إياها ، وطيب خلقه الذى لا ينبغى أن يجزى من جانبها بالكفران وكأن هذه الفكرة من « قيس » فى المسرحية خاطرة جامحة أوحى بها اليأس إلى المحنون .

وتأثير الرومانتيكية واضح كذلك فى تصوير « لىلى » فى صورة من يقدر العاطفة وينزل على ما تقضى به . فهى لا تقيم وزناً لزواجها ، وتظل وقيّة لقيس وكذلك يخضع « ورد » لقدسية هذه العاطفة فلا يقرب « لىلى » بوصفه زوجها

وقد كانت الدعوة إلى الزواج المؤسس على الحب ، ونكران كل زواج لا يقوم على قدسية العاطفة ، مظهرًا من مظاهر ثورة الرومانتيكيين فى جميع الآداب الكبرى الأوروبية^(٢) . وتقديس العاطفة على هذا النحو أمر يلتقى فيه الرومانتيكيون والصوفية ، وقد أفاد « شوقى » من الفريقين كليهما فى تصوير شخصية « قيس » و« لىلى » ثم « ورد » ، كما سنبين فى تأثر « شوقى » بالآداب الشرقية فى المسرحية .

(ب) تأثر « شوقى » بالآداب الشرقية :

عرفنا فيما سبق أن « شوقى » كان يحميد التركية ، وكانت مكتبته تحتوى على كثير من الأسفار المكتوبة بها . ولا بد أن يكون قد استرعى انتباهه ما حظى به

(١) كما فى مسرحية « أنتونى » تأليف « ألكسندر دوما » ، التى مثلت لأول مرة عام ١٨٣١ . وكذلك فى قصة « هيدوبز الجديدة » لروسو ، وهى نموذج القصص الرومانتيكية وأول باكوراتها . انظر كتاب « الرومانتيكية » ص ١٠٠ ، ١٤٢ - ١٤٤ .

(٢) انظر كتاب « الرومانتيكية » ص ١٤٧ - ١٤٨ والمراجع المبينة به .

موضوع مجنون ليلى في ذلك الأدب بفضل تأثير الأدب الفارسي فيه . فبعد أن ألف « نظامي » قصته في ليلى والمجنون ، أصبح الموضوع مطروقا لكثير من الكتاب القصصيين من شعراء الترك^(١) والفرس . ونعتقد أن اهتمام هؤلاء الشعراء بموضوع عربي كامل من عوامل الإيحاء به إلى شاعرنا ، وتوجيه تفكيره إلى بعث هذه المأساة في المسرح العربي ، وإعطائها بعض العناية التي حظيت بها في هذين الأديين . ولعل هذا مما جعل « شوقي » يؤمن بأن قصة المجنون « أصبحت فصلا خالدا في تاريخ الأدب ، فيه روح شعرية ناضرة تحدث الأجيال عن أسى وأعلى مثل للغرام البدوي القوي العنيف »^(٢) . فشوق في اختياره موضوع مسرحيته متأثرا بالأدب الفارسي عن طريق الأدب التركي ، ومن الراجح كذلك أن يكون قد اطلع على ما كتب عن مجنون ليلى باللغة الفرنسية تلخيصا لنصوص فارسية^(٣) .

ومها يكن من شيء فلم يقف تأثر « شوقي » في هذه الناحية عند اختيار الموضوع ، ففي مسرحيته فكرة جديدة ، هي أنه أبقى ليلى عذراء بعد زواجها من « ورد » . وقد ظلت عذراء حتى الموت ، وبقيت بذلك وفية لعاطفتها ، مخلصا لحبها ، لا تحفل بما اضطرت إليه من زواج أرغمها عليه تقاليد بالية . فحرمها ما

History of Ottoman Poetry, III, 85, 100-104.

(١) انظر :

E.G. Browne : Lit. Hist. of Persia, II, 406

وكذا :

(٢) من النظرات التحليلية في آخر المسرحية ص ١٣٥ ، وقد كتب « شوقي » هذه النظرات أو كتبت بإيحاء منه .

(٣) يحتمل أن يكون « شوقي » قد اطلع على الترجمة الفرنسية لمجنون ليلى التي قام بها « شيزي » Chézy عام ١٨٠٥ ، وهي ترجمة حرة لا تلتزم بالنص الفارسي ، وتحذف منه ما يخص الفلسفة والتصرف . وتتصرف في الأصل بالزيادة والنقص تصرفا كبيرا .

كانت تصبو إليه من سعادة . وكانت علاقتها بـ « ورد » علاقة المضطر المرغم ، تخضع له بحكم الواجب ، وتقيم معه على كره ، وتمضى معه بقية عيشها على مضض ، كما تحدث هي عن نفسها :

فنحن الآن فى بيت على ضدين منضم
هو السجن ، وقد لا ينطوى السجن على ظلم
هو القبر حوى ميتين جارين على الرغم^(١)
(وتقول كذلك) أجل عذراء حتى يضمنى ركن لحدى^(٢)

وليس لهذه الفكرة أصل فى المراجع المعول عليها فى اللغة العربية فيما نعلم ، وهى موجودة فى جميع القصص الفارسية ، ويطلق فيها شعراء الفرس ، ويعملونها أساساً لوصف حلق ليلي والتعمق فى تصويرها بصورة من أخلصت الإخلاص كله لعاطفتها ، وضحت فى سبيله بنفسها^(٣) ، وعاشت لـ « قيس » عاش قيس لها ، على نحو ما يصف « شوق » :

أنا عذرية الهوى أحمل العبء وإن ناء بالصباة جهدى
المحبات ما بكين كدمعى فى الليالى ولا أرقن كسهدى
أبقىس وبى هوى عبقرى يسلب العقل من ذويه ويردى^(٤)

وبذلك صور شوق « ليلي » شاذة فى حبها ، كما كان « قيس » شاذاً فى حبه . فهى لا تؤمن بالزواج الذى لا يقوم على أساس من تجارب العاطفة ، وترى نفسها

(١) مجنون ليل لشوق ١٠٤ .

(٢) المرجع السابق ص ١١٠ .

(٣) نفس المرجع ص ١١٠ .

(٤) انظر تلخيصاً للنصوص الفارسية فى الباب الثانى من هذا الكتاب ، وانظر ترجمتنا لليلي والمجنون للجامى ٣٣ ، ٣٧ .

فيه ضحية التقاليد التي تكفر بعاطفة الحب مهما سمّت . فليلى تريد زواجاً مؤسساً على الحب ، ولكنها عجزت عن أن توفق بين المثال الذي تؤمن به وتصبو إليه وبين مزاعم المجتمع الذي عاشت فيه .

فاختارت الزواج مكرهه ، ولكنها ظلت مؤمنة بمبدئها في أن قرانها بورد لم يكن حلالاً في منطق العاطفة ، ولا في شرعة القلب ، وأن الله لا يبارك زواجاً أجبرت عليه من غير اختيار . فظلت كافرة بهذا الزواج ، لا تؤمن له بقدسية ، ولا تقوم بحقوق الزوج إذ لا سند لمثل هذا الزواج إلا العادة والوهم . استمع إليها تخاطب « قيساً » :

كلانا ، قيس ، مذبوح قتيــــــــــــل الأب والأم
طعنان بسكين من العادة والوهم
لقد زوجت ممن لم يكن ذوقى ولا طعمى^(١)

وقد استغل « شوقي » هذه الفكرة التي أخذها عن الأدب التركي - الفارسي إلى أبعد مدى ، فهدبها لوقوع الكارثة ، إذ احتضرت « ليلي » في ريعان شبابها ، صريعة وفائها ، فريسة يأسيها . ومات على أثرها « قيس » . وقد تأثرت نفسية « ورد » في المسرحية كذلك ، فكان زوجاً فريداً في نوعه كما شأن هذين المحبين ، فلم يحنق على « ليلي » ، ولم تثر في نفسه كوامن الغيرة المألوفة في هذا الموقف ، ولكنه قدر معنى التضحية من جانبها ، وأدرك ما يبعثها على هذه التضحية من « مثالية » في الحب وصلت إلى درجة التقديس بعد أن رأى رأى العين صدق عاطفتها ، وسمع وصفها المشبوب في شعر « قيس » ، فانظر إليه يشرح لقيس أصل بلائه :

(١) مجنون ليلي لشوقي ص ١٠٤ .

فشعرك يا قيس أصل البلاء لقيت به وبليلى الضلالا
كساها جمالا فعلقها فلما التقينا كساها جلالاً
إذا جئتها لأنال الحقوق نهنتى قداسها أن أنالا^(١)

وكأن « وردًا » يرى أن هذا الزواج غير مشروع في الحقيقة ، إذ هو زواج إكراه ، ولكنه يمسك بليلى في عصمته احتفاظاً بمكانته ، ويؤمن مع ذلك أن من الورع ألا يقرها ، فها هي ذى ليلي تصفه بالورع :

فوردا ، ياعفر ، لا نظير له مروءة فى الرجال أو ورعاً^(٢)

ونعتقد أن « شوقى » وفق في الإفادة من هذه الفكرة ، وفي التوفيق بها بين الصفات النفسية للضحياى الثلاث في هذه المأساة : ليلي وزوجها والجنون ، ووفق كذلك في تصوير « وردًا » تصويراً استحق به عطف القارىء وحبه فقربه بذلك لنفوسنا وجعله مثلاً للتضحية والنبل . ولم يتجاوز « شوقى » في فكرته هذه كثيراً حدود التاريخ في زعمه ، إذ اقتبسها مما هو مروي من أخبار « قيس » في القصص الفارسية والتركية ، واستعان بها في تصوير نفسية الأشخاص وتطور الحوادث على نحو ما شرحنا .

وإذا كان يؤخذ على شوقى قلة تعمقه في التحليل النفسى ، وإخضاع شخصيات مسرحيته لسرد الحوادث - بدلاً من تطور الحوادث على حسب الحال النفسية للأشخاص - وإقحام كثير من الأحداث العارضة في المسرحية ، وعدم الربط الوثيق بين أقوال الشخصية ومواقفها ، حتى إن بعض أقوال الشخصيات ومواقفها يصح أن تنقل من موضع إلى آخر ، مما يضر بوحدة المسرحية العضوية ،

(١) المرجع السابق ص ١٠٩ .

(٢) نفس المرجع ص ١١١ .

فإنما كان كل ذلك لأنه لم تتضح لديه موهبة التأليف المسرحي كما نضجت عبقرية في الشعر الغنائي ، وقد تأثر تأثراً غير منهجي بكل ما وقف عليه من ثقافة وما أتيح له من اطلاع ، وأفاد منه إنتاج ظهرت فيه أصالته ، ولكنه لم يحسن الاستفادة فيه من مصادره المتعددة التي أجملنا فيها القول .

ولشوق بعد ذلك فضل كبير على المسرح العربي ، فهو أول من غزا ميدان المسرح بلغة الشعر ، وخلق بذلك في الأدب العربي تقليداً جديداً ، وكان التوفيق حليفه في بعث ذلك العهد البدوي : بيئته ، وألوان الحياة الاجتماعية والسياسية فيه . وقد ساق لنا كثيراً من عادات أهله وتقاليدهم . وأسعفته موهبته الخصبية الرفيعة ، فتفت من روح فصاحته في أبطاله ، فأعربوا عن آرائهم وعواطفهم بلسان عربي مبين . وجرى بينهم عذباً قياضاً في شعر يصور في صدق ورصانة لغة ذلك العهد ، ويحيي في الأذهان ما درس من معالم العصور العربية الزاهرة .

٢ - الخرافة أو القصة على لسان الحيوان في أدب شوقي :

وتسمى القصة على لسان الحيوان في اللاتينية : *Fabula* أى الحكاية أو الخرافة ، وأصبحت هذه الكلمة في الفرنسية والإنجليزية : *Fable* ، واسمها باليونانية *apologos* أى حكاية ذات مغزى خلقي . واسمها الديني المسيحي على حسب الأناجيل *parabola* ، ومعناها في الأصل وضع شيء بجانب شيء ، أى الموازنة بينهما ، ومقارنة شيء بشيئه . وصاحب الفهرست يسميها في العربية : الخرافة . والخرافة مرادف لأصل معنى الكلمة اللاتينية السابقة *Fabula* التي أصبح معناها الحكاية الرمزية .

وهي حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها . وهي تنحو منحى الرمز في معناها اللغوي العام ، لا في معناها المذهبي . والرمز فيها معناه

أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التي تشف عن شخصيات أخرى عميقة ، تراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة . وغالبا ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجاد ، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزاً لشخصيات أخرى .

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية في أدب الشعب قبل أن ترتق من المرحلة الشعبية (الفولكلورية) إلى المكانة الأدبية ، ليصبح لها المعنى الفني الذي ذكرناه . وأدنى صورها في حالتها الشعبية أن تفسر ظواهر الطبيعة ، كما في أسطورة « نارسيسوس » اليونانية ، وهو الفتى الجميل الذي ابتلته الآلهة « أفروديت » بحبه نفسه ، وولوعه بالنظر إلى صورته في الماء . وفي سبيل حصوله على صورته المنعكسة في الماء مات غرقاً ، فتحول إلى زهرة النرجس . ولذلك تحب هذه الزهرة الماء ، وتنمو على الشيطان . فهذه خرافة تفسر ظاهرة طبيعية . ومثل ذلك الخرافات المتصلة بالمسخ أو بالتناسخ عند أكثر الشعوب في عهودها الفطرية . وكذلك الحكايات التي تشرح ما سار بين الناس من أمثال على لسان الحيوان ، مثل : لا أعادك وهذا أثر فأسك ، وكالأمثال التي تحكى على لسان الأرنب والثعلب والضب فيما يحكيه الميداني في مجمع الأمثال . وتجري هذه الأمثال والأساطير مجرى الحقائق عند الشعوب في مرحلتها الفطرية . ولا يكون لها معنى رمزي في صورته التي تحدثنا عنها . ولهذا لا تندرج في الجنس الأدبي الذي نحن بسبيل الحديث عنه ، مهما أجيئت صياغتها الأدبية ، ولكنها هي الأصل البدائي لنشأته .

أما حين ترتقى هذه الأساطير والحكايات ، ويتوافرها ما ذكرناه قبل من معنى رمزي ، فإنها تؤلف الجنس الفني المقصود هنا .

وفي الأدب العربي القديم ، كانت ترجمة عبد الله بن المقفع لكتاب « كلیة ودمنة » - الهندي الأصل الذي ترجم إلى الفارسية في القرن السادس الميلادي (عهد خسرو أنوشروان) - سبباً في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية ، ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل كلیة ودمنة كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين عامة العرب من أمثال ، كما في جمهرة الأمثال للعسكري ، وفي مجمع الأمثال للميداني ، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم ، أي ذات طابع ديني متصل بالعقائد ، كما في قصته : الحمامة والغراب ، المروية عن أمية بن أبي الصلت ، وذلك أن نوحاً بعث غراباً لينظر في الأرض هل غرقت البلاد ، ويأتيه بالخبر ، فوجد جيفة فوقع عليها ، فلذلك لا يألف الناس ، ويضرب به المثل في الإبطاء . ثم بعث الحمامة لتنظر هل ترى في الأرض من موضع يكون للسفينة مرفأً . واستجعلت على نوح الطوق الذي في عنقها . وعندئذ أعطاها الله تلك الحلية ، ومنحها تلك الزينة ، بدعاء نوح عليه السلام ، حين رجعت إليه ، وفي رجلها آثار الطين والحماة . فعوضت من ذلك الطين خضاب الرجلين ، ومن حسن الدلالة والطاعة طوق العنق .

وكان أمية بن أبي الصلت معروفاً بعلمه ببعض أساطير اليهود ، ويروى له الجاحظ شعراً في نفس هذه الحكاية^(١) . وهي مأخوذة عن سفر التكوين^(٢) .

وأما ما عدا هذين النوعين ، من قصص الحيوان ، فتأخر عن كلیة ودمنة

(١) الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ٣١٢ شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هرون ، وكذا ج ٢ ص ٣٣١ . وقارنه بمجمع الأمثال للميداني ص ٧٩ .
(٢) إصحاح ٨ - أية ٦ - ١٢ .

ومتأثر به في نواحيه الفنية ، مثل قصة الباز والديك التي يرويها خلاد بن يزيد بن الأرقط عن أبي أيوب التورباني الفارسي الأصل ، وكان وزيراً لـ «أبي جعفر المنصور» . وذلك أنه بينما كان أبو أيوب جالساً في أمره ونهيه ، أتاه رسول أبي جعفر المنصور ، فامتقع لونه ، وذعر ، واستطار فؤاده ، ثم عاد طلق الوجه . فقال له من بحضرته : إنك لطيف الخاصة ، قريب المنزل ، فلم ذهب بك الذعر ، واستفزحك الوجل ؟ فقال : سأضرب لكم مثلاً من أمثال الناس : « زعموا أن البازي قال يوما للديك : ما في الأرض شيء أقل وفاء منك . قال : وكيف ؟ قال : أخذك أهلك بيضة فحضنوك . ثم خرجت على أيديهم فأطعموك على أكفهم ، ونشأت بينهم ، حتى إذا كبرت صار لا يدنو منك أحد إلا طرت ها هنا وها هنا ، وضججت وصحّت . وأخذت أنا من الجبال مستاً ، فعلموني وألفوني ، ثم يخلى عني ، فأخذ صيدى في الهواء ، فأجىء به إلى صاحبي . فقال له الديك : إنك لو رأيت من البزاة في سفايدهم مثل ما رأيت من الديوك لكنت أنفر مني »^(١) .

وفي كتاب «كليلة ودمنة» تتمثل الخصائص الفنية الهندية لهذا الجنس الأدبي . وأهم هذه الخصائص :

١ - طريقة التقديم للحكايات :

فكل حكاية يقدم لها بالتساؤل عن أصل المثل الذي وردت فيه ، بعبارة : وكيف كان ذلك ؟ أو ما يرادفها ويقرب منها . ثم يتصدر الإجابة عن هذا التساؤل عبارة : زعموا أنه كان ، أو قريب منها .

(١) الجاحظ «الحيوان» ، ج ٢ ص ٣٦١ ، قارنه بوليات الأعيان لابن خلكان ج ١ ص ٢١٥ .

٢ - تداخل الحكايات :

فكل حكاية رئيسية تحوى حكايات فرعية ، وقد تحتوى هذه الحكايات الفرعية على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك . ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة أو حيوانات جديدة فى الحكاية ، دون انقطاع ولأدنى مناسبة .

٣ - تناسى الرموز :

أى الشخصيات أو الحيوانات التى جعلها القاص رموزاً للناس فى سلوكهم ، فيسهب فى الحديث عن الرموز إليهم من الناس ، غافلاً عن شخصياته الرمزية . وهذه خاصة دقيقة تفرق ما بين هذه الحكايات فى الآداب الشرقية ، والآداب الغربية ، كما سيتضح ذلك حين نذكر الخصائص الفنية الناضجة للقصص على لسان الحيوان ، كما وضحت فى آداب الغرب ، وبخاصة عند لافونتين .

وقدم مترجم كتاب « كليلة ودمنة » إلى حوالى ستين لغة غير اللغة العربية ، وكانت ترجمة ابن المقفع للكتاب أساساً لهذه الترجمات ، لأن الأصل البهلوى كان قد فقد على أثر الترجمات العربية للكتاب فى العصر العباسى ، كما لم يبق من هذه الترجمات العربية إلا كتاب ابن المقفع . ومن هذه الترجمات العربية ما كان شعراً . فقد نظم أبان بن عبد الحميد بن لاحق كتاب كليلة ودمنة فى نحو أربعة عشر ألف بيت ، بتكليف من البرامكة . وسار على نهجه شعراء آخرون ، منهم على بن داود ، وبشر بن المعتمر ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد ، نقلها الصولى فى كتابه : « الأوراق » . وترجم كتاب ابن المقفع مرات إلى اللغة الفارسية الحديثة . وبهنا هنا ذكر الترجمة التى قام بها حسين واعظ كاشفى فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى ، وسمى ترجمته : « أنوار سهيل » : وهذه الترجمة

الأخيرة تأثر الشاعر الفرنسي « لافونتين » (١٦٢١ - ١٦٩٥) . فقد اقتبس منها نحو عشرين حكاية ، أدخلها في الجزء الثاني من حكاياته التي نظمها على لسان الحيوان . يقول لافونتين في مقدمة الجزء الثاني من حكاياته : « ليس من الضروري فيما أرى ... أن أذكر المصادر التي أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة ، غير أني أقول اعترافاً بالجميل : إني مدين في أكثرها للحكيم الهندي « بلباي » الذي ترجم كتابه إلى كل اللغات » . « وبلبای » هذا هو بيدبا الفيلسوف الذي قبلت حكايات قليلة ودمتة على لسانه . على أن « لافونتين » لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته ، ثم تصرف فيها على حسب قواعد فنية كان لها أثر في النهوض بهذا الجنس الأدبي ، وهي التي يهمننا الآن ذكرها ، لأننا تأثرنا بها في أدبنا الحديث .

فقد تأثر لافونتين في هذا الجنس الأدبي أعظم تأثر بسابقيه من الكتاب اليونانيين واللاتينيين ، وبخاصة إيسوبوس من كتاب اليونان في القرن السادس قبل الميلاد . وقد لحظ الأسس الفنية العامة التي لحظها كبار الكتاب من سابقيه في ذلك الجنس الأدبي ، ثم استكمل هذه القواعد الفنية ونبغ فيها حتى صار مثالا لمن حاكوه في الآداب العالمية . ونجمل الآن القول في هذه الأسس الفنية .

فمنها الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية . فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية . فلا يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارئ صفات الأشخاص الرموز إليهم من الناس ، ولا ينسى الرموز ، فيتحدث عن الأشخاص الرموز إليهم بحيث يغفل القارئ عن هذه الرموز التي هي وسائل الإثارة الفنية ، بل يختار خصائص

الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف ، تتراعى من ورائه الشخصيات المقصودة .

وإلى هذه القاعدة الفنية العامة ، أضاف « لافونتين » - في نقده ونظمه - قواعد أخرى دقيقة : فيرى لافونتين أن « الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذات جزأين ، يمكن تسمية أحدهما جسمًا ، والآخر روحًا . فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى الخلقى » . ولكي يشف الجسم عن الروح ، لابد من إجادة تصويره تصويرًا يثير كل ما للروح من خصائص . ولذا حرص « لافونتين » على توافر المتعة الفنية في حكايته ، بحيث يصور شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية ، وتجمع هذه الحقائق الدقيقة التي تتوارد لتوضيح الفكرة العامة ، « حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره ، ويفكر أحاسيسه » . وبذا تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الدقيق واضحة دون نص عليها .

وقد حرص « لافونتين » على تصوير الشخصيات حية قوية في أدق صفاتها المثيرة للفكرة ، كما حرص على تطوير هذه الشخصيات نفسيًا على حسب الحدث في الحكاية ، في شكل درامى ، يهيئ لافونتين مجال الحديث فيه بالوصف المتصل بالحدث وتأثيره في حال شخصياته الرمزية . وقد راعى كذلك الواقع في رسم الصور الخلقية ، ليزيد شخصياته حياة وقوة ، ولم يلجأ إلى تصوير الخلق المثالى الذى يعز وجوده في الواقع . وذلك كحكاية « الذئب والحمل » ، مثلاً ، لتصوير بطش القوى بالضعيف . فحكاياته في جملتها تكشف عن النقائص . وفيها يبرز المعنى الخلقى حيًا مجسمًا . ويتطور الحدث ، كما تتطور الشخصيات ، تطورًا محكمًا ، بحيث تؤدي كل كلمة وكل جملة وظيفتها الفنية في إطار الحكاية العامة .

وعلى الرغم من أن في أدبنا العربى القديم ميراثاً أدبياً كبيراً فى الحكاية على لسان الحيوان ، يمثله كتاب كليلة ودمنة ذو الطابع الهندى فى خصائصه الفنية - وقد سبق أن أشرنا إليها - فإن هذا الجنس الأدبى فى أدبنا الحديث متأثر أعمق التأثير بالأدب الغربى فى الأسس الفنية التى شرحناها ، ثم فى مضمون هذه الحكايات كذلك .

ومن تأثروا فى هذه الحكايات بالأدب الغربى شاعرنا أحمد شوقى ، وسبق أن أوردنا ما يؤكد صلته الفنية بلافونتين . وفى الحق إنه حاكاه عن قرب ، لا فى المادة الغفل الذى اتخذها موضوعاً لحكايته فحسب ، ولكن فى القواعد الفنية لهذا الجنس الأدبى أيضاً .

وعلى حسب ما يذكر شوقى فى الطبعة الأولى للجزء الأول من الشوقيات ، نرى أنه تطلع إلى إغناء الأدب العربى فى جنس المسرحية والقصة على لسان الحيوان على أثر اطلاعه على الأدب الفرنسى . ويبدو أن التقاليد ، وسُلطان القصر عليه ، وعدم استعداد الجمهور لتقبل التحديد طرفة ، قد وقفت حائلاً دون تحقيق آمانياته فيما يتعلق بالتخلص من شعر المدح ، وفيما يتعلق بالمسرحيات . فقد استمر شوقى فى قلبه التقليدى للمديح ، واكتفى أن يث فيه معانى اجتماعية جديدة . ثم تأخر فى نظم المسرحيات حتى سنيه الأخيرة ، لأنه بدأ فى تأليفها فى الأربع السنين الأخيرة من عمره . ولم تكن مسرحية : « على بك الكبير » التى نظمها فى فرنسا إلا محاولة أولى لم تلق قبولا لدى الخديو ، وقد عاد إلى تنقيحها ونشرها فيما بعد ، فى مارس عام ١٩٣٢ م ، وهو عام وفاته . وقد ظل شوقى طوال حياته من أنصار التطور فى النهضة الاجتماعية والأدبية ، لا من دعاة الثورة ، فهو يتحایل دائماً على هذا التطور لئلا يفجأ الجمهور بما لم يهياً له . يقول شوقى فى مقدمته السابقة الذكر : « ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها

نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة ... وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباعى إبادةها ، كالأفعوان لا يطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد بالمعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان .

ويريد شوقى بذلك أن الأوهام قد تمكنت من أهل عصره ، كالنعاين لا تؤخذ إلا بالحيلة ، فلا يستطيع مفاجأة هؤلاء بالتجديد طفرة واحدة . ولهذا احتال على بث المعانى الجديدة فى أساليب المدح التقليدية . وفى الحق يبدو إحساس شوقى الاجتماعى عميقاً جديداً ينم عن ثقافة واسعة . ولسنا بصدد مناقشة شوقى فى رأيه فى التجديد ، ووقوفه فيه عند الحدود التى ارتآها فى قوالب المدح ، ولكننا نريد أن نبين أنه لم يجد عقبة فى التجديد فيما يخص جنس القصة على لسان الحيوان ، فبث فيه كثيراً من الآراء الاجتماعية والسياسية التى كان يتعذر عليه أن يصرح بها . وفى مسرحياته نعتقد أنه قصد إلى تصوير بعض تلك الآراء والأفكار السياسية والاجتماعية ، فى مسرحية مصرع كليوباترا التى ظهرت عام ١٩٢٩ ، وكانت بدء الأدب المسرحى الناضج فى العربية ، وفى مسرحية قبيز التى ظهرت عام ١٩٣١ ، وفيها تناول فترتين من فترات الضعف فى تاريخ مصر ، لأنه رأى أن مصر كانت تحتاز فترة شبيهة بهاتين الفترتين . وإذا نظرنا إلى المسرحيتين السابقتى الذكر - فى ضوء ما قررنا - تجلت لنا آراء شوقى الوطنية والقومية ، وتحميله الشعب مسئولية ذلك الضعف ، مما يطول شرحه ، ولا نقصد إليه الآن . ولكن الوعى الذى قصد إلى تصويره فى المسرحيات كان يعز فهمه على معاصريه ، وعلى جمهوره جملة . وقد قدر هو ذلك منذ تطلع إلى التجديد ، فتأخر فى إخراج هذه المسرحيات ، على حين لم ينقطع عن تصوير

آرائه في كثير من المواقف الاجتماعية والسياسية تصويراً موضوعياً في القصص على لسان الحيوان . وإذن ، كان لهذا الجنس الأدبي الصغير رسالة إنسانية واجتماعية يرى شوقي أن جمهوره العربي لعصره أقرب إلى تقبلها والتأثر بها من تقبله وتأثره بجنس المسرحية ، إذ كان الجمهور العربي في مطلع نهضته الأدبية حديث عهد بالأدب الموضوعي جملة .

وقد أفاد شوقي - كما يعترف هو - بقصص لافونتين ، وهذه إفادة لاشك فيها من ناحية القواعد الفنية للقصص ، إذ أن القالب الفني في قصص شوقي على لسان الحيوان لا صلة في القواعد الفنية بينه وبين حكايات كليلة ودمنة ، يقول شوقي في مقدمة الجزء الأول للشوقيات ، في طبعها الأولى ، متحدثاً عن نشاطه الأدبي حين كان بباريس يتلقى فيها دروسه : « وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب « لافونتين » الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك . فكنت إذا فرغت من أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئاً منها ، فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسونه إليه ، ويضحكون من أكثره » . ونعتقد أن شوقي لم ينظم جميع قصصه على لسان الحيوان في فترة مقامه بأوروبا للدراسة (١٨٩١ - ١٨٩٣)^(١) ، بل ظل يولي عناية هذا الجنس الأدبي ، ويتبع فيه بعد ذلك ، لأنه كان يرى أن مثل هذه الحكايات لها أثرها الوثيق الأكيد في التوجيه والتنبيه ، وأن تأثيرها أكثر من تأثير المسرحيات لذلك العهد . ولم يقتصر شوقي في تأثره بـ « لافونتين » على النواحي الفنية ، بل تأثر به في مضمون كثير من حكاياته كذلك ، ولكنه لم يترجمها . وفيما يخص مضمون الحكايات ، نلمح كذلك أثراً ضئيلاً لكليلة ودمنة في قصص شوقي ، كما نتبين

(١) انظر الدكتور محمد صبرى « الشوقيات المجهولة » ، ج١ ص ٢٢ ، ٢٤ ، ٣٢ .

تأثيراً دينياً في حكايات شوقى حول سفينة نوح ، وما حف بالطوفان من حكايات ابتكرها شوقى ، مستلها الأحداث التي تحكيها كتب العهد القديم ، والكتب الدينية ، فيما يخص الطوفان ورحلة السفينة .

وستحدث عن تأثير شوقى بالحكايات الشرقية فيما يخص المضمون ، وهو تأثر ضئيل ، لنعقب بتأثر شوقى بلافونتين ، في المضمون ، ثم في النواحي الفنية ، مكتفين بذكر أمثلة من حكايات شوقى تدل على ضروب هذا التأثير .

وقصة شوقى التي عنوانها : « أمة الأرناب والفيل » فيها احتيال الأرناب على قتل الفيل عدوها . وقد ذكرنا هذا باحتيال الأرنبة على قتل الأسد الذي كان يهدد الأرناب كلها في كليلة ودمنة ، ولكن حيلة الأرنبة هذه كانت بأن أوهمت الأسد أن له خصماً ينازعه السلطان ، ثم أرته صورته في بئر ، فتوهمها خصمه ، وهجم على تلك الصورة ، فوقع في البئر ، فهلك . (باب الأسد والثور من كليلة ودمنة) ؛ وفي كليلة ودمنة ، كذلك حكاية الأرناب والفيلة ، وأن الفيلة كانت ترد عين القمر في أرض الأرناب ، فهلك منها الكثير ، فاحتالت الأرناب ، بعد أن اجتمعت وتشاورت ، وأوهمت الفيلة أن القمر غضب عليها من استضعافها الأرناب . فصدقت الفيلة . ونجت الأرناب من شرها . وفي باب البوم والغربان في كليلة أيضاً ، يقترح غراب الرحيل من الوطن هرباً من العدو ، وهو نفس الاقتراح الذي يتقدم به أرنب من الأرناب في قصته شوقى ، ويرد على الاقتراح في كليلة بأنه لا ينبغي الرحيل من الأوطان وتحليلتها للعدو . وقد يكون شوقى تأثر بهذه العناصر المتفرقة من مطالعته لكليلة ودمنة ، ولكن قد هضم ما قرأه وتمثله في حكايته ذات الطابع الأصيل والمعنى العميق في الاحتيال للعدو ، وفي الاتحاد في مواجهته . وواضح أن عدو مصر في وقته كان يتمثل في الإنجليز . وتبدو أصالة شوقى في حكايته في الصياغة وبراعة الحوار ، وفي تصوير نجاح الضعاف

بالوحدة . كما يركز شوقي اهتمامه على الدعوة إلى التعاون أولاً . وطالما دعا إلى ذلك في قصائده الأخرى ، وندد بمن يخرج على الوحدة ، فيكون عوناً للمستعمر . فالدعوة إلى الوحدة هي التي كانت تنقص الوعي العام ، هي محور قصة شوقي . ولمن يحققها فضل يفوق فضل التغلب على العدو نفسه . يقول شوقي في خاتمة حكايته :

وهلك الفيل الرفيع الشأن فأمست الأمة في أمانه
وأقبلت لصاحب التدبير ساعية بالتاج والسريـر
فقال : مهلاً يا بني الأوطان إن محلي للمحلل الثاني^(١)
فصاحب الصوت القوى الغالب من قد دعا : يا معشر الأرناب

أما ما يخص تأثير شوقي بحكايات سفينة نوح والظوفان ، فقد أشرنا إلى أن حكايات كثيرة قد رويت في الأدب العربي القديم في هذا الموضوع . ومما يستحق الذكر أن السفينة وركابها والظوفان وأحداثه طالما اتخذت رمزاً في الآداب الغربية ، وكانت مادة أشعار ومسرحيات وقصص كثيرة^(٢) . وهكذا يتخذ شوقي السفينة رمزاً حين يورد في حكايته التي عنوانها : « نوح عليه السلام والخلة في السفينة » ، على لسان سليمان ، يرد على الخلة المغتر :

ضحك النبي ، وقال : إن سفينتي هي الحياة ، وأنت كالإنسان
كل الفضائل والعظائم عنده هو أول والغير فيها الثاني^(٣)

وهكذا تصبح الحيوانات في سفينة نوح رمزاً للناس في طبائعهم الغالبة

(١) أحمد شوقي « الشوقيات » ، ج ٤ ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٢) انظر مثلاً : كتابي « الرومانتيكية » .

(٣) الشوقيات : ج ٤ ص ١٦١ .

عليهم . فهم يستترون بظاهر المسألة خوفاً ورهبة في سفينة الحياة ، حتى إذا آمنوا عادت إليهم طبائعهم الوحشية ، وتبينوا على حقيقتهم ، يظهرون فيها أنياب الأثرة ، ومخالب النفعية ، يقول شوقي في قطعة له عنوانها : « السفينة والحيوانات » يصف حال الحيوانات في سفينة الطوفان حين الخوف ، ثم بعد الأمان :

فذهبت سوابق الأحقاد وظهر الأحزاب في الأعادي
حتى إذا حطوا بسفح الجودي وأيقنوا بعودة الوجود ...
عادوا إلى ما تقتضيه الشيمة ورجعوا للحالة القديمة
فقس على ذلك أحوال البشر إن شمل المحدث أو عم الخطر :
بيننا ترى العلم في جهاد إذ كلهم على الزمان العادي
وهذه الفكرة الرمزية التي يتخذ شوقي السفينة طوفان الحياة ، رمزاً ، لها طالما صرح بها في قصائده الأخرى ، مثل قوله في قصيدة نابليون :

قسما لو قدروا ما رجعوا لا يعف الناس إلا عاجزين
وقوله في قصيدة أبي الهول ، يفسر بها خلق ذلك التمثال في صورة أسد ووجه إنسان ، وهو تفسير خاص به ، يتفق ونظرته للناس :

ولو صوروا من نواحي الطباع توالوا عليك سباع الصور
فيارب وجه كصافي التيد سر ، تشابه حامله والنمر

تلك إشارة موجزة لنواحي تأثير شوقي بمصادر أخرى غير لافونتين .

أما تأثيره بلافونتين فمتنوع الدلالة ، في المضمون ، وفي النواحي الفنية . ويبدو تأثير شوقي بلافونتين في المضمون في إشارة إلى حكاية من حكايات لافونتين ،

حين يقول فى حكاية : « الثملة الزاهدة » ، على لسان جارات تلك الثملة
النشيطات فى سعيها للقوت ، وهى ترد على تلك الثملة الزاهدة التى تشدد غذاءها
بالسؤال :

فصاحت الجارات يا للعار لم تترك الثملة للصرصار !!
ألم يقل من قوله الصواب ما عندنا لسائل جواب

وهى إشارة إلى أولى حكايات « لافونتين » التى عنوانها : الصرصار والثملة ،
وهى مشهورة ، فيها ترد الثمل سؤال الصرصار الذى يتسول قوته ، لأنه يمضى
وقته فى الغناء . وفيها أن الثمل حشرات نشيطة ، وأقل ما لها من آفة تستحق عليها
اللوم أنها لا تعير شيئاً ، ولا تجيب سائلاً . فالذى « قوله الصواب » فى بيت شوقى
السابق الذكر هو لافونتين . وبرغم هذا التأثير الواضح فى حكاية شوقى السابقة
الذكر ، فإن أصالته فيها أوضح . فشوقى يصور آفة من ينصرفون إلى العبادة
ليأكلوا باسم الدين ، يستغلون جهد غيرهم . وهى آفة كثير ممن يتعللون بالعبادة
لينقطعوا عن السعى فى المجتمع العربى . يقول شوقى :

كانت بأرض ثملة تنباله لم تسل يوماً لذة البطالة
واشتهرت فى الثمل بالتقشف واتصفت بالزهد والتصوف
لكن يقوم الليل من يقات فالبطن لا تملؤه الصلاة
والثمل لا يسمى إليه الحب وثلثى شق عليها الدأب

وتبدو سخرية شوقى ، واستبطانه لشخصياته الرمزية فى رد الثمل على تلك
الثملة الزاهدة رداً مهد له شوقى فى الحكاية ، فصار نتيجة طبيعية للحكاية ومعزى
خلقياً لها معاً ، حين يقول فى فاتحتها على لسان الثمال :

فامضى فإننا يا عجوز الشوم نرى كمال الزهد أن تصومى

وشوقى فى حكايتين من حكاياته : « الحمار والجمل » و « الغزال والكلب » يحاكي حكاية لافونتين : « الذئب والكلب » . وملخص هذه الحكاية الأخيرة أن ذئباً مسه الجوع والهزال بسبب وفاء الكلاب فى الحراسة ، التقي بكلب فاره ضل طريقه ، فحياه وهناه على سمه ، وأعجب بفراسته . فقال له الكلب : فى يدك أن تكون مثلى إذا تركت الغاب ، وأتيت معى لتصيد مع الناس ، وتفوز بعظام الدجاج وبقايا اللحم . فرق الذئب على كلامه وسار معه ، وتحيل صنوفاً من السعادة . بينما هما فى الطريق أبصر الذئب رقبة الكلب خالية من الشعر ، فسأله عن ذلك . فأجاب الكلب : لاشيء ربما كان ذلك أثراً من الطوق الذى أربط به . وأية أهمية لذلك ؟ فيجب الذئب بحفلا : يربطونك !! إذن أنت لا تعدو حيث تشاء ! لا رغبة لى فيما تمنينى به من صنوف الطعام ولا أريد بدلاً من حريتى كنزاً بأكمله . وحين فرغ الذئب من قوله هذه ولى هارباً ، وأخذ يعدو .

وفى حكاية شوقى الأولى : « الغزال والكلب » ، يتوجه غزال مرفق فى بيت رجل كريم ، يطعم اللوز والفطير ويسقى العسل ، إلى كلب أمين وفى يسأله عن حال الناس ، فيجيب الكلب :

سألى عن حقيقة الناس عذراً	ليس فيهم حقيقة فتقال
إنما هم حقد وغش وبغض	وأداة وغيبة وانتحال
لا يغرنك - يا أخا البيد من مو	لاك ذاك القبول والإقبال
أنت فى الأسر ما سلمت فإن تم	مرض تقطع من جسمك الأوصال
فاطلب البيد وارض بالعيش قوتاً	فهناك العيش الهنى الحلال
أنا لولا العظام وهى حياتى	لم تطب لى مع ابن آدم حال

والمغزى فى هذه الحكاية هو نفس ما قصد إليه لافونتين فى حكايته السابقة . وحكاية شوقى أضعف ، وفيها تساق النصائح المباشرة من غير تصوير وتطوير .

صياغتها كذلك نثرية . وربما كانت من أوائل ما نظمته شوقي على لسان الحيوان .
 وقريب منها -- فى ضعف الصياغة -- الحكاية الأخرى التى يرمز بها شوقي
 نفس المعنى السابق ، وعنوانها : « الحمار والجمل » حين يهربان من الرق ،
 يتفقان على أن يقضيا العمر بالبيداء . ويضيق الحمار بالحرية ويقول (فى حوار
 بينه وبين الجمل) :

أبد لى من عودة للبلد لأننى نسيت فيه مقودى
 قال : سر والزم أحاك التودا فإنما خلقت كى تقيدا
 واتخاذ الحمار والكلب رمزين لمن ينشد الحرية ومن يستطيع القيد - بدلا من
 الذئب والكلب (فى حكاية لافونتين) - فيه ضعف ، لأن الحمار والكلب كلاهما
 حيوان أليف . وليس فى حكاية شوقي إلا سرد وحكم مباشرة لا إقناع بها ولا
 تصوير فيها .

وكذلك حكاية « الكلب والحمامة » ينظم فيها شوقي كيف أنقذت الحمامة
 الكلب ، حين نقرته فأيقظته من نومه ، فنجى من ثعبان كان يتحرش به ليلدغه .
 فحفظ الجميل للحمامة ونجىها من رصاص الصائد ، حين ينهبها بنباحه . وهى
 محاكاة الحكاية الثملة والحمامة عند لافونتين ، حين مدت الحمامة للثملة قشة فى
 مجرى ماء وصلت بها الثملة للشط ، ونجى من الغرق ، فجازتها الثملة على صنيعها
 حين لدغت الصائد فى قدمه ، وهو يصوب للحمامة رصاصته ، فجعلته يخطئ
 فى إصابة هدفه .

وحكاية « الفأرة والقط » - عند شوقي - محاكاة كذلك لحكاية « الموت
 والحطاب » عند لافونتين . ذلك أن لافونتين يصف حطاباً ينوء بعبئه من
 الحطب ، ويشكو حظه ، ويتمنى الموت يأتية يسأله عما يريد . فيجيبه بأنه لا

يطلب منه سوى مساعدته على أن يحمل الحطب على ظهره . فالمرء يفضل تحمل الأعباء على الموت ، وإن كان في الموت شفاء له من الشقاء . وهذا ما يقصده شوقي متحدثاً عن فارة تبكي ابن أخيها الذي اغتاله هر ، وتمنى أن تستريح من العيش بهر مثله فإذا الهر يأتى إليها :

وكان بالقرب الذى تريد يسمع ما تبدى وما تعيد
فجاءها يقبول يا بشراك ؟ إن الذى دعوت قد لبأك !
ففرغت لما رأتها الفارة واعتصمت منه بيت الجارة
وأشرفت تقول للسفيه إن مِثُّ بعد ابنى فمن يسقيه ؟

وشوقى فى هذه الحكاية الأخيرة أقدر على التصوير ، وأدنى إلى تجسيد فكرته ، وأبعد من التجريد الذى لجأ إليه لافونتين : وأعرق فى سخريته منه .

وفى قصص لافونتين حكاية « الطاووس يشكو حظه للإله جونون » ، امرأة جوبيتر فى الأساطير الرومانية . وفى هذه الحكاية أن الطاووس يضيق ذرعاً بأن صوته منكر ، فى حين ينعم البلبل الهزيل الحقيق بأعذب الألحان . وتجييه الإلهة الطاووس بأنها حبه فأبدع منظر ، وبذيل غنى بالألوان ، وبعنق مزدان بما يشبه قوس قزح ، وأنه أحسن حظاً من كثير من الطير التى يحسدها . وقد اقتضت الحكمة الإلهية توزيع النعم بين الطير : نعم الجمال والقوة وسحر الصوت والدلال .

وهذا هو جوهر حكاية لشوقي عنوانها : « سليمان والطاووس » نحيل القارىء إليها .

وأخيراً نشير إلى أن شوقي قد فاق لافونتين من ناحية التصوير الفنية ، فى حكاية : « فأر الغيط وفأر البيت » ، وفيها تبدو روح شوقي الفكهة الساخرة . ويسخر شوقي فى هذه الحكاية من مغامرة الأغرار المغترين الذين يدفعهم تهورهم

إلى الهلاك ، وهم الذين يهرولون في صغار الأمور حرصاً وجشعاً ويزعمون أنهم يكافحون في سبيل المعالي . وتبدو هذه السخرية العميقة في قول الفأر المغامر لأمه :

فقال سمينى بنور القصر لأنسى يأم فأر العصر
ثم بعد أن غاب عنها غيبة لا رجوع منها ، فصادفته ملتقى في الطريق قد
سحقت عظامه :

فناحت الأم وصاحت واهأ إن المعالي قتلت فتاهأ
وعلى الرغم من أن مغزى هذه القصة يختلف عن مغزى نظيرتها في لافونتين :
« حكاية فأر المدينة وفأر الحقول » فلإنها متأثرة بها ، فهي محاكاة لها في تحوير بنم
عن أصالة في المضمون وأصالة فنية كذلك .

وما أردنا إلا ذكر أمثلة مختلفة لما أفاده شوقي فيما يخص مضمون حكاياته ، أما
النواحي الفنية فقد سار شوقي فيها على نهج لافونتين ، وحاول محاكاته فيها عن
قرب ، وتدرج في هذه المحاكاة حتى بلغ بها قمتها الفنية في هذا الجنس الأدبي في
اللغة العربية حتى اليوم . وإلى براعته في المحاكاة الفنية للافونتين ، ضمن حكاياته
كذلك قضايا اجتماعية وسياسية كانت ذات أهمية بالغة المدى في عصره .

وقد سبق أن ذكرنا هذه الأسس الفنية التي أغنى بها لافونتين هذا الجنس
الأدبي في نقده وإنتاجه . ولنضرب هنا مثلاً على سمو شوقي بهذا الجنس فيما يخص
النواحي الفنية التي سنبا لافونتين . وهذه هي حكاية شوقي :

بينأ ضفاف من دجاج الريف تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاء هندي كبير العرف فقام في البيت مقام الضيف

يقول : حيا الله ذى الوجوها
أتيتكم أنشر فيكم فضلى
وكل ما عندكم حرام
فعاود الدجاج داء الطيش
فجال فيه جولة المليك
وبات تلك الليلة السعيدة
وباتت الدجاج فى أمان
حتى إذا تهلل الصباح
صاح بها صاحبها الفصيح
فانتهت من نومها المشوم
تقول : ماتلك الشروط بيننا
فضحك الهنـدى حتى استلقى
متى ملكتم ألسن الأرباب ؟

ولا أراها أبداً مكروها
يوماً وأقضى بينكم بالعدل
على ، إلا الماء والمنام
وفتحت للديك باب العش
يدعو لكل فرخة وديك
ممتعاً بداره الجديدة
تحلم بالذلة والهوان
واقبست من نوره الأشباح
يقول : دام منزلى المليح
مذعورة بصيحة الغشوم
غدرتنا - والله - غدراً بينا !
وقال : ما هذا العمى ؟ حمقى !
قد كان هذا قبل فتح الباب !!

فشوقى فى الحكاية السابقة ، يصف بحال الأحداث ، ويهين بذلك مجراها
بين مخلوقات ضعيفة مغترية ، وهذا الدخيل القوى المحتال الذى يرمز له شوقى
بالديك الهنـدى . وفى موضع آخر يتحدث شوقى عن الإنجليز ، فيرمز لهم
بالديك ، فيقول : « ديك على غير جداره ، خلا له الجوف فصاح ... »^(١) . وهو
نفس الرمز فى هذه الحكاية . ويختار شوقى كل كلمة وكل جملة ، فى عناية
بالغة ، لتصف الحال النفسية لكل من الفريقين وعلى الرغم من أن هذه الصفات
مميزة لأصحابها ، ومصورة للدجاج بوصفها رمزاً ، فإنها تتراسل مع صفات
المواطنين المقصودين فى موقفهم من الأجنبي الدخيل . ولهجة الديك فى تظاهره

. (١) انظر أسواق الذهب لشوقى ، يخاطب ولديه فى موضوع قناة السويس .

بالضعف ، وزعمه الخير ، وتوكيده أن إقامته موقوتة ، تتفق تماماً مع وعود الإنجليز لذلك العهد ، ولهجتهم مع المصريين .

ثم يحدث في هذه الحكاية ما يشبه « التحول » في المسرحية ، حين يفتح الدجاج الباب لذلك « الهندي » ولكن شوق يطول الحال النفسية في بطن لكل من الفريقين ، فتبدو المخاطر - أولاً - هواجس في أذهان الدجاج ، قبل أن تصبح حقائق مروعة ، على حين يغير الهندي من مسلكه قليلاً ، وهو رضى النفس ، واثق من عاقبة مسلكه مع هؤلاء الأعرار . ثم يفجأ الغافلين بالكشف عن حقيقة قصده ، وهم مستغرقون في نوم الغفلة ، ليستيقظوا منه بعد فوات الأوان . وما أعظم الفرق بين حال « الهندي » في بدء طرده الباب ، وحاله في سخريته المرة حين استقر به المقام . والحكمة الخليفة الوطنية - في هذه الحكاية - ليست مقحمة بعد ذلك ، بل هي مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المصورة في سياق الحكاية . وبهذه القوة في التصوير الفنى يؤدي هذا الجنس الأدبي رسالته خير أداء .

وشتان بين طريقة شوق هذه وطريقة ابن المقفع الهندية الأصل كما نراها في حكايات « كليله ودمنة » . وقد قصد شوق في حكاياته إلى ما قصد إليه لافونتين من تصوير النقائص أولاً ، ليستشعر الناس الكمال من وراء النقائص . ففي حكاياته يترأى خلق « التجارب » . الذى يقف عليه من يمارس الحياة نفسها ، ويمعن النظر في آفاتهما ، لتكشف عن الخلق المعتدل في عاقبة الأمر ، ولتتجلى البصيرة بمعرفة آفاق الناس ، وعواقب تطرفهم ، أو انعزالهم ، أو انعدام الحاسة الاجتماعية فيهم . ولذلك كانت غاية هذه الحكايات - بالإضافة إلى ما يستنتج منه الخلق المعتدل ، وصلاح الخيرين - هي التحذير من آفات السلطات ، سلطة

الملوك ، والقضاة ، ورجال المال ، وكل ما يمت بصلة إلى الطغيان أو التطرف .
ولذلك كان لافونتين مريباً لدى لويس الرابع عشر .

ولعل شوقى أراد أن يتلطف في ستر أغراضه في بعض حكاياته ، وأن يعمل الحيلة في تناول بعض مسائل عصره الخاصة بعيوب الحكم لعصره ، حتى لا يصير ظنيماً لدى الأسرة المالكة لعهد ، كما كان لافونتي . فلم يتناول في حكاياته كثيراً من الأمور التي تمس صميم العدالة ونظام الحكم كما فعل لافونتين .

وفي هذا المجال نفتصر على مثال واحد من حكايات لافونتين ذات الدلالة العميقة المستترة على هجاء طغيان لويس الرابع عشر . وهي حكاية لها مصدرها من ايسوبوس . وعنوانها : « الشمس والصفادع » . وهذه ترجمتها : « في عرس طاغية من الطغاة ، دفن الشعب ، في ابتهاجه ، هومو في أكواب الشراب . وإيسوب وحده هو الذى وجد أن الشعب أحرق بإفراطه في الابتهاج ، فقد حكى أن الشمس اعترمت قديماً أن تفكر في الزواج ، فما لبث سكان المستنقعات (الصفادع) أن شكوا مصيرهم ، في صوت واحد لم يشذ فيه منهم أحد ، متوجهين بقولهم إلى الحظ : « إن شمساً واحدة لا تكاد تحتل ، فلو أنجبت بضع شمس ، لأجذب البحر وسكانه ، وداعاً ، إذن ، أيتها المستنقعات والغصون : فسيهلك جنسنا ، وعما قريب لن نكون إلا في نهر ستيكس الذى لا يرده سوى الموتى » . وفيما يخص حيواناً مسكيناً ، كانت الصفادع ، فيما أرى ، غير مخطئة في التفكير » .

فالشمس في الحكاية السابقة رمز للملك ، والصفادع للشعب . ويتضح الهجاء في هذه الحكاية بخاصة إذا علمنا أن لويس الرابع عشر كان يلقَّب بالشمس . ومن لحظوا هذا المعنى الهجائى لهذه الحكاية : فولتير فيما بعد ، ففى

مناسبة زواج الملك لعهد ، استشهد بهذه الحكاية ، قائلا : إنه زواج الشمس ، الذى يحمل الضفادع على الهمس .

وقريب من الحكاية السابقة فى المغزى ، وإن تخلف عنها فى المضمون ، حكاية لشوقى ، نشرها فى ٣١ يولييه عام ١٩٠٠ ، فى « المجلة المصرية » . ولكنه حرص بعد ذلك ألا ينشرها فى دواوينه ، ولعله حرص على ذلك خوفاً من أن يساء به الظن ، لما لها من مغزى خطير لذلك العهد ، يقرب من مغزى حكاية لافونتين .

وهذه هى حكاية شوقى :

دولة السوء

تم لبعض الناس فيما قد سلف	كلب وقرد وحمار فاحترف
وصار يغتدى بها ويسرح	كجوفة لها الطريق مرشح
علمها بالجهد كيف تفهم	وكل شىء بالمراس يعلم
جاءته ليلى وهو فى المنام	تقول : قم ياسيد الكرام
ها قد تجلت ليلة القدر لنا	وقبل مولانا سألنا سؤلنا
فقام يستعد للضراعة	وقال : ماذا طلب الجماعة ؟
قال له القرد : طلبت المملكة	تكون لى وحدى بغير شركه
قال الحمار : وأنا الوزير	والصدر فى الدولة والمشير
والكلب قال : قد سألت الباريا	يجعلنى فى ملك هذا قاضيا
فراع رب الجوق ما قد سمعا	ثم جثا لربه وضعا ^(١)
وقال : يا صاحب هذى الليلة	سألتك الموت ولا ذى الدولة

(١) الدكتور محمد صبرى « الشوقيات المجهور » ج١ ، ص ٢٢١ .

الجنس في العصر الحديث - وقد تأثر بـ « لافونتين » أعظم تأثر ، في مضمون حكاياته ومغزاها ، وفي النواحي الفنية التي انتهجها .

وفي المثاليين الذين اتسع وقتنا لتوجيه الدراسة فيها وجهة مقارنة ، وضح لنا أثر هذه الدراسات في الكشف عن أصالة الأدب القومي ، في ناحيتي تأثيره وتأثره ، كما وضح لنا كيف تتجلى أصالة الكتاب ، وتنوع موارد التجديد في الآداب ، عن طريق التأثر بالآداب العالمية تأثراً رشيداً ، بينا أسسه العامة حين تعددنا في عالمية الأدب ، وطبيعة التجديد ومنهجه في الآداب جميعاً .

وقد حرصنا في هذه المحاضرات على توكيد أمور لم تستقر بعد كل الاستقرار لدى كتابنا ونقادنا ، في حين نعدّها من المعطيات المسلم بها لدى كبار الكتاب والنقاد العالمين ، ومن المعلومات البديهية في الأدب المقارن ، ألا وهي أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب مما صاحب عصور النهضة الأدبية في آداب العالم جميعاً ، وأن التأثير لا يمحوا أصالة الكاتب ، ولا ينال منه ، ولا يطغى على الطابع المحلي ، ولا على العناصر المقيمة للأدب القومي ، بل هو سبيل تغذية هذه النواحي والنهوض بها . وكل كاتب عميق أصيل لابد أنه قد امتاح من موارد الآداب العالمية . وقد انتظمت تلك الموارد في ثمار قرائح الكتاب ، فألفوا منها وحدة متسقة ، كحديقة غناء ، أبدعتها يد التنسيق ، فألفت بين زهورها وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتعدد ورودها .

وقد أوردنا في صدر هذه المحاضرات من نقد كبار الكتاب العالمين ما يدعم ما قررناه ، وهؤلاء يدلون في أسر بمصادرهم ، ثقة منهم بأنفسهم ، وبجمهورهم . ولا يعرفون خوف من أن يدرس الباحثون إنتاجهم دراسة مقارنة ، لأنهم على علم بأصالتهم ، وعلى يقين من أن أصالتهم إنما أتاحت لهم

الجنس في العصر الحديث - وقد تأثر بـ « لافونتين » أعمق تأثر ، في مضمون حكاياته ومغزاها ، وفي النواحي الفنية التي انتهجها .

وفي المثاليين الذين اتسع وقتنا لتوجيه الدراسة فيها وجهة مقارنة ، وضع لنا أثر هذه الدراسات في الكشف عن أصالة الأدب القومي ، في ناحيتي تأثيره وتأثره ، كما وضع لنا كيف تتجلى أصالة الكتاب ، وتنوع موارد التجديد في الآداب ، عن طريق التأثر بالآداب العالمية تأثراً رشيداً ، بينا أسسه العامة حين تحدثنا في عالمية الأدب ، وطبيعة التجديد ومنهجه في الآداب جميعاً .

وقد حرصنا في هذه المحاضرات على توكيد أمور لم تستقر بعد كل الاستقرار لدى كتابنا ونقادنا ، في حين نעدها من المعطيات المسلم بها لدى كبار الكتاب والنقاد العالمين ، ومن المعلومات البدائية في الأدب المقارن ، ألا وهي أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب مما صاحب عصور النهضة الأدبية في آداب العالم جميعاً ، وأن التأثر لا يححو أصالة الكاتب ، ولا ينال منه ، ولا يطغى على الطابع المحلي ، ولا على العناصر المقومة للأدب القومي ، بل هو سبيل تغذية هذه النواحي والنهوض بها . وكل كاتب عميق أصيل لابد أنه قد امتاح من موارد الآداب العالمية . وقد انتظمت تلك الموارد في ثمار قرائح الكتاب ، فألفوا منها وحدة متسقة ، كحديقة غناء ، أبدعتها يد التنسيق ، فألفت بين زهورها وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتعدد ورودها .

وقد أوردنا في صدر هذه المحاضرات من نقد كبار الكتاب العالمين ما يدعم ما قررناه ، وهؤلاء يدلون في يسر بمصادرهم ، ثقة منهم بأنفسهم ، وبجمهورهم . ولا يعرفون خوف من أن يدرس الباحثون إنتاجهم دراسة مقارنة ، لأنهم على علم بأصالتهم ، وعلى يقين من أن أصالتهم إنما أتاحت لهم

بفضل تأثرهم . ولا سبيل إلى التعرف على روح الكاتب وثقافته ، والجهد الذي بذله في خلقه الأدبي وتغذية مواهبه ، إلا بالوقوف على الثقافات المختلفة التي هضمها وأخرجها إلى الناس خلقاً جديداً .

ولنختتم هذه الدراسة بمثال لكاتب وناقد من أشهر الكتاب والنقاد العالمين ، وهو « جوته » . فقد أتى إليه يوما صديقه وأمينه « إكرمان » ، لينهته بصدر طبعة جديدة لمؤلفاته . فنظر « جوته » إلى مجلدات كتبه مرصوفاً بعضها فوق بعض ، وأخذ يشرح لإكرمان كيف زحرت مؤلفاته بما أفاد من الإغريق والرومان والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله : « كل هذا موقع عليه باسم (جوته) » .

ولجوته نظراء كثيرون في الكتاب العالمين المعاصرين ، ولعل في ذلك ما يطمئن كتابنا المحدثين ألا خوف عليهم من دراسة إنتاجهم القيم دراسة مقارنة ، بل إن هذه الدراسة سبيل تقويم جهودهم التقويم الصحيح ، وإظهارهم بمظهر القدوات الصالحة للناشئين من معاصريهم للأجيال المقبلة ، حتى يتم لأدبنا أن يوصل بالآداب الكبرى ، وتتوافر له أسباب عالميته التي بدت بشائرها في إنتاج كبار كتابنا المعاصرين . وهذا مقصد آخر من مقاصد الأدب المقارن ، وغاية من غاياته الجليلة الخطيرة الأثر .



صدر للمؤلف

1. L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI Siècle de L'Higere (XII XII siècle après J. C.) Paris 1952.

2. Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIII siècle et au XX siècle. Paris 1952.

- ٣ - الأدب المقارن .
- ٤ - الرومانتيكية .
- ٥ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .
- ٦ - النقد الأدبي الحديث .
- ٧ - النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة .
- ٨ - في النقد المسرحي .
- ٩ - دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر .
- ١٠ - المواقف الأدبية .
- ١١ - في النقد التطبيقي والمقارن .
- ١٢ - قضايا معاصرة في الأدب والنقد .
- ١٣ - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده .
- ١٤ - دراسات أدبية مقارنة .

15. Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Unie dans : Yearbook of comparative and General Literature, University of North Carolina Studies in Comparative literature Number 25, 1959.

الفهرس

الصفحة

٣ الأدب المقارن والأدب القومي
١٦ تعريف الأدب المقارن
٢٧ عالمية الأدب
٤١ أمثلة عامة
٤٢ الأجناس الأدبية

رقم الايداع ٩٢/٣٩٣٥ 6-0138-14-977 I.S.B.N



